inter

ART ACTUEL

122

AFFIRMATION AUTOCHTONE

AFFIRMATION AUTOCHTONE

03 **Avant-propos**
JONATHAN LAMY

04 **L'onderha**
GUY SIOUI DURAND

20 **Le mot qui fait, wow, un mot qui fait, woh**
HÉLÈNE MATTE

21 **Choc**
NATASHA KANAPÉ FONTAINE

22 **De l'autoroute des larmes à la Terre de Feu. Performances et installations à l'attaque du féminicide et de la violence sexuelle**
MÉLISSA SIMARD

26 **Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale**
JEAN-PHILIPPE UZEL

30 **D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain**
MARIE-CHARLOTTE FRANCO

34 **Zacharie Vincent et ses héritiers**
LOUISE VIGNEAULT

38 **Filmer l'autochtone. De l'ethnographie à l'autonomisation**
PIERRE BASTIEN

43 **La photographie comme affirmation. Aperçu d'un mouvement d'autoreprésentation**
SOPHIE GUIGNARD

46 **Michel Depatie La traversée /Ashu-takusseu**
CHLOË CHARCE

50 **Se raconter, c'est aussi s'affirmer !**
CLAUDIA NÉRON, OLIVIER BERGERON-MARTEL (LA BOÎTE ROUGE VIF), VINCENT NAPISH, SYLVIE BASILE, RITA MESTOKOSHO (COMMUNAUTÉ D'EKUANITSHIT)

À propos de la couverture : *1701 Revisited* de Caroline Monnet a été créé dans le cadre du projet *Les contemporains*, une exposition collective au Musée d'art contemporain de Montréal réalisée en collaboration avec l'Arsenal et ARTV. Cette œuvre fait référence au traité de la Grande Paix de Montréal.

> Rebecca Belmore, *Untitled 1*, 2004. Photo : courtoisie de l'artiste.

54 **L'effervescence en art à Mashteuiatsh. Entrevue avec Sonia Robertson**
JONATHAN LAMY

57 **Affirmation littéraire à l'international. Retours sur Les nuits amérindiennes en Haïti**
JONATHAN LAMY

Se tenir droit
NAOMI FONTAINE

Cri
NATASHA KANAPÉ FONTAINE

Poème
RITA MESTOKOSHO

Le courage des mots
VIRGINIA PÉSÉMAPÉO BORDELEAU

Une nuit
MARIE-ANDRÉE GILL

61 **Oka/Kanehsatake 25 ans plus tard**

62 **Oka**
VÉRONIQUE HÉBERT

64 **Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amériques**
YVES SIOUI DURAND

TOPOS

73 ***Les attracteurs* ou quelques paradoxes de l'art public [André Du Bois]**
NATHALIE CÔTÉ

74 **Le vécu de l'art [Lorraine Beaulieu]**
ANNE PILORGET

76 **En vitrine et au travers [Julie Bernier]**
FRÉDÉRIQUE HAMELIN

78 **L'éphémère au présent [Guillaume D. Cyr]**
ANNE PILORGET

80 **Faut-il brûler le Lieu ? [Steven Girard]**
NATHALIE CÔTÉ

82 **Les travaux de Jeff Huckleberry [Art Nomade]**
MICHAËL LA CHANCE

84 **Chaos II [Journée de réflexion du RAIQ]**
NATHALIE CÔTÉ

REÇU AU LIEU

86 ***Résonances : RIPA 2015*, RIPA (Rencontre interuniversitaire de performance actuelle)** • ***Les mangeurs*, Orange 2012** • ***Last Breath Rebel*, Paisan Plienbangchang** • ***Village*, Klara Källström et Thobias Fäldt** • ***Le grand retour*, John Saul** • ***La « chose indienne ». Cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Bruno Cornellier**

> Steven Girard, *Faut-il brûler le lieu ?*, Le Lieu, centre en art actuel, Québec, 2015. Photo : Patrick Altman.

INTER, ART ACTUEL **Directeur** Richard Martel programmation@inter-lelieu.org > **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin redaction@inter-lelieu.org > **Comité de rédaction** Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel > **Correspondant en France** Charles Dreyfus > **Comité de rédaction international Allemagne** Elisabeth Jappe, Helge Meyer **Argentine** Silvio de Gracia **Belgique** Philippe Franck **Brésil** Lucio Agra **Canada** Bruce Barber, Clive Robertson **Colombie** Ricardo Arcos-Palma **Cuba** Nelson Herrera Ysla **Espagne** Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar **France** Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey **Hongrie** Balint Szombathy **Indonésie** Iwan Wijono **Italie** Giovanni Fontana **Mexico** Victor Muñoz **Pays de Galles** Heike Roms **Pérou** Emilio Tarazona **Pologne** Lukasz Guzek, Artur Tajber **Portugal** Fernando Aguiar **Roumanie** Gusztáv Uto **Thaïlande** Chumpon Apisuk **Uruguay** Clemente Padín > **Responsable du dossier** Jonathan Lamy > **Couverture** Caroline Monnet, *1701 Revisited*, Arsenal, Montréal, 2014. Photo : Caroline Monnet > **Conception graphique** Chantal Gaudreault > **Assistant à l'infographie** Philippe Frenette-Tremblay graphisme@inter-lelieu.org > **Révision et correction** Gina Bluteau > **Administration** Sylvie Côté administration@inter-lelieu.org > **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lelieu.org / **Publicité** Laurent Lalonde pub@inter-lelieu.org > **Impression** LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec > **Distribution Canada** Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey, Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T : 514-374-9661lmpi@lmpi.com/www.lmpi.com > **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com > ***Inter, art actuel*** est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention > ***Inter*** est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca > La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse > Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca > ***Inter*** est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec > ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention > hiver 2016 > ***Inter, art actuel,*** 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > **Téléphone** 418-529-9680 > **Télécopieur** 418-529-6933 www.inter-lelieu.org

Sources mixtes FSC
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Ville de Québec

> Rebecca Belmore, performance *X*, dans le cadre de l'exposition *Mapping Resistances* commissariée par Wanda Nanibush, Peterborough, 2010. Photo : Elizabeth Thippahwong.

AFFIRMATION AUTOCHTONE

Dans les dernières années, les actes d'affirmation et les manifestations artistiques des Premières Nations se sont multipliés. Et tout porte à croire qu'ils iront sans cesse en proliférant. Il n'y a pas si longtemps, on pouvait compter sur les doigts de la main les créateurs autochtones qui œuvraient en arts visuels, en littérature, en théâtre, en cinéma et en musique. Il y avait quelques grands noms : Edward Poitras, Bernard Assiniwi, Yves Sioui Durand, Alanis Obomsawin et le groupe Kashtin ; généralement un ou deux par discipline. Mais depuis le début des années deux mille, le nombre d'artistes et d'événements augmente continuellement, si bien qu'il devient impossible de tout considérer. Qui peut se vanter d'avoir vu les dernières expositions et performances de Rebecca Belmore, de Kent Monkman, d'Eruoma Awashish et d'Émilie Monnet ; d'avoir lu les derniers recueils de Rita Mestokosho, de Joséphine Bacon, de Natasha Kanapé Fontaine et de Marie-Andrée Gill ; d'avoir regardé les films *Rhymes for Young Ghouls*, *Trick or Treaty* ? et *Le dep* ; d'avoir écouté les nouveaux albums de Samian, de Shauit, d'A Tribe Called Red et de Buffy Sainte-Marie ? Pas moi, en tout cas.

En plus de remporter parmi les plus prestigieux prix au Canada (prix Sobey à Nadia Myre en 2014 ; prix Polaris à Tagaq en 2014 et à Buffy Sainte-Marie en 2015), le travail des artistes des Premières Nations profite d'une visibilité grandissante. Des expositions importantes ont eu lieu dans des musées (*Sakahàn* au Musée des beaux-arts du Canada et *Beat Nation* au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013), des galeries (*Baliser le territoire* en 2012 et *Storytelling* en 2014 à Art mûr) et diverses institutions (*Akakonhsa'/ Fabuleux dédoublements* en 2013 et *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zytia, Tina, Marie ou les autres* en 2015 à la maison de la culture Frontenac), mais aussi dans les communautés (Mashteuiatsh, Odanak, Wendake, Kahnawake) et en région (Vaste et Vague à Carleton et les centres d'exposition de Val-d'Or et de Rouyn-Noranda). On peut voir des œuvres d'artistes autochtones à la Manif d'art de Québec, à la Biennale de Montréal, à la Biennale de Venise. Et j'en passe.

Bien des choses se sont produites dans le milieu des arts autochtones depuis la parution du numéro 104 d'*Inter, art actuel*, intitulé « Indiens/Indians/Indios » et piloté par Guy Sioui Durand, au début de 2010. Il y a eu une telle effervescence depuis cinq ans, tant sur le plan de l'art que sur celui du discours médiatique ! Qui aurait pu croire qu'une télésérie autochtone en français comme *Les Sioui-Bacon* et un dessin animé mohawk pour adultes comme *By the Rapids* en seraient présentement, tous les deux, à leur quatrième saison à APTN ? Qui aurait pu deviner que le titre de Madame Univers (à ne pas confondre avec celui de Miss Univers) serait attribué à une Autochtone canadienne, Ashley Callingbull, qui allait par ailleurs oser brandir un chandail sur lequel il était écrit « *Fuck Harper* » durant la dernière campagne électorale ?

Nous avons voulu pour ce dossier mettre l'accent sur la dimension positive de la création, de l'expression et de la résistance des Premières Nations. Depuis le début du mouvement Idle No More, en décembre 2012 et, un peu plus tôt, l'opposition au projet de barrage de la Romaine sur la Côte-Nord, une vaste prise de parole s'est opérée, tant dans la rue que sur le Web. Elle est de plus en plus relayée par les médias, qui ont également beaucoup parlé de la Commission de vérité et réconciliation, sur les pensionnats dans lesquels on envoyait de force les enfants amérindiens. Il semble y avoir un réveil autochtone de la part des sociétés québécoise et canadienne, étant donné une parole portée de plus en plus fortement par les Premières Nations.

Après l'indifférence, le racisme et le mépris, qui n'ont pas disparu, loin de là (les récentes allégations d'abus policiers à l'endroit de femmes autochtones à Val-d'Or les ont rappelés violemment), on voit poindre une réelle écoute, un désir croissant de comprendre et d'échanger. L'affirmation autochtone est de plus en plus entendue. Et l'art y contribue activement. Le mouvement Idle No More consiste en des marches et des manifestations, en des ateliers et des discussions, mais aussi en des poèmes, des performances, des œuvres visuelles, des films et des chansons. Que ce soit en arts visuels, en littérature ou au cinéma, les créateurs autochtones mettent désormais en scène leur propre représentation. Ce ne sont plus des personnages ou des images d'Indiens, mais des Autochtones qui prennent la plume, le clavier, la caméra, pour parler d'eux, pour raconter leurs cultures, leurs blessures et leurs rêves. Des artistes et documentaristes québécois s'emploient également à corriger le tir, à rompre avec le regard colonialiste.

Si l'autoreprésentation est une forme d'affirmation, il en va de même pour l'autodétermination. Les Premières Nations se dotent de plus en plus de leurs propres institutions. Après la compagnie de théâtre Ondinnok, fondée en 1984, et Terres en vues, qui orchestre le festival Présence autochtone depuis 1990, on assiste à la création de nouveaux lieux, comme le café-librairie et éditeur Hannenorak, fondé en 2010, qui mettra sur pied Kwahiatonhk ! Salon du livre des Premières Nations l'année suivante. Le festival de contes et légendes Atalukan a également été fondé en 2011. En 2015 était inauguré l'Espace culturel Ashukan, une boutique dédiée à l'art et à l'artisanat, gérée par des Autochtones dans le Vieux-Montréal, faisant suite à l'exposition *11 nations*. L'année précédente, le Carrefour international des arts et des cultures des peuples autochtones DestiNATIONS voyait le jour, offrant entre autres des cours de langues autochtones. De même apparaissait le regroupement d'artistes de rue Decolonizing Street Art qui lançait un appel à la décolonisation, rappelant aux Montréalais qu'ils se trouvaient en territoire autochtone non cédé.

L'affirmation autochtone est là pour rester. Et elle continuera d'être entendue. ◂

JONATHAN LAMY

L'ONDERHA

▶ GUY SIOUI DURAND

Onderha est un mot iroquoien qui signifie « soutien » ou « fondement ». L'expression lie la vie concrète dans les territoires à ses manifestations spirituelles. L'*onderha* se veut une vision circulaire et globale indissoluble, ce qui nous incite à circuler dans tous les territoires, géographiques comme artistiques.

À l'hiver 2010 paraissait le numéro spécial de la revue *Inter, art actuel* intitulé « Indiens/Indians/Indios » (numéro 104). Cet instantané de la situation des arts autochtones, à partir du Kébec vers le Kanata et les trois Amériques, est devenu l'un des rares documents de synthèse en français sur l'art autochtone[1]. À preuve, son tirage est, à quelques numéros près, épuisé. Cinq ans plus tard, la revue *Inter, art actuel* récidive.

Grosso modo on assiste, dans la foulée d'un réel mouvement social global, avec la convergence des luttes altermondialistes pour sauver la Mère-Terre et le mouvement pancanadien bien nommé Idle No More (Jamais plus l'inaction), à une affirmation autochtone par l'art, principalement portée par des femmes artistes tant dans les communautés (réserves) qu'en milieux urbains, où se déplacent des pans de la population autochtone.

Comme les ondes dans l'eau où l'on jette un caillou et qui s'élargissent en circularité, la résistance des Premières Nations va s'infiltrer dans les plus vastes luttes altermondialistes. C'est la dimension de vision *glocale* de l'*onderha* autochtone qui soude les actions micropolitiques locales, à petite échelle, à la conscience macropolitique de ces ailleurs où il y a des luttes de résistance et d'affirmation similaires. La vision du monde écologique des Amérindiens va devenir une référence altermondialiste globale dans de nombreuses réflexions grâce à des personnalités et à des groupements allochtones.

> Nadia Myre, *Depuis ton départ*, Symposium international d'art-nature multidisciplinaire de Val-David, 2014. Photo : Guy Sioui Durand.

L'*onderha* se décline assurément à l'échelle de nouveaux modes de circulation, de nouveaux allers-retours entre les avancées des institutions dans les communautés, les réserves. Mentionnons ici les initiatives (expositions, événements, colloques) des musées et des centres culturels à Oujé-Bougoumou chez les Eeyou (Cris), à Odanak chez les Wanban-aki (Abénaquis), à Wendake chez les Wendat (Hurons), à Mashteuiatsh chez les Pekuakamiulnuatsh (Montagnais du Lac-Saint-Jean), à Uashat et à Ekuanitshit chez les Innus (Côte-Nord). Il y a aussi ces acteurs culturels comme l'institution d'enseignement postsecondaire Kiuna à Odanak, la Librairie Hannenorak, le Salon du livre des Premières Nations ou la compagnie de théâtre rituel Ondinnok et ses Printemps autochtones d'art à Montréal.

Sur la route des pow-wow

Comme jamais, un circuit des pow-wow a dynamisé le territoire amérindien dans plusieurs communautés à l'été 2015. Rencontres festives rassemblant les nations, rythmes et sons, danses et joutes, dons et commerces, usages traditionnels et échanges hypermodernes, s'y métissent. Le pow-wow de Wendake est en cela remarquable. Si, aujourd'hui, les exhibitions de danse sont un concours avec des prix en argent à gagner, il n'en demeure pas moins que leur structure formelle et certains de ses rites cérémoniels ravivent des formes culturelles amérindiennes immémoriales. Sous le chaud soleil du samedi après-midi, l'exécution d'un chant d'honneur a lieu comme moment sociologique de vérité.

> Tente eeyou (crie) et shaputuan (innu), Institution Kiuna, Odanak ; intérieur du shapatuan. Photos : Guy Sioui Durand.

Pour l'essentiel, ce rituel rompt avec le concours de danse programmé (comme celle des herbes) et les exhibitions de danse (comme celle des cerceaux). Les photos sont interdites et le cérémoniel devient celui de la guérison. En effet, la dialectique du don et du contre-don, à la base des anciens festins, *makusham* et potlachs, fait ici résurgence. Ainsi, en début de pow-wow, le maître de cérémonie offre aux hôtes et aux participants de penser à des personnes – ou à leurs proches – qui vivent des moments difficiles, des problèmes ou du mal-être, pour qu'on les inclue dans ce rituel de guérison qu'est le chant d'honneur.

Je qualifie ce que j'ai vu de « moment de vérité ». Voici pourquoi et comment. Peu après que l'on ait demandé à la foule qu'il n'y ait aucune photographie ou vidéo prise de ce qui n'est plus un spectacle mais qui se métamorphose en rituel de guérison, une dame québécoise, membre de tourisme Wendake, a le plus naturellement du monde expliqué son ignorance de cette offre faite au matin par le maître du pow-wow. Cette personne, à la vision axée essentiellement sur les affaires commerciales pour une clientèle « autre » – l'essence de toute industrie touristique –, a concrètement été confrontée à l'autre vision, traditionnaliste celle-là, à la base des pow-wow : le don, le sacré, la guérison par le *nous*, la communauté. Cette révélation l'a à ce point troublée qu'elle a demandé à être incluse dans ce chant d'honneur pour conjurer ce qu'elle vivait elle-même avec un proche !

Les joueurs de tambour jouaient et chantaient. Marcel Osha'en Godbout (membre de la Maison-Longue traditionaliste Akiawenrahk et activiste majeur dans la résurgence et la transmission de la culture immémoriale des Wendat) et sa fille ont alors isolé les trois personnes demandant le rituel de guérison, tout en l'offrant à nous tous dans l'assistance, pour nous-mêmes ou un proche vivant de la souffrance. Comme pour la danse de la grande entrée, la ligne s'est mise en branle lentement, avec de petits pas sautillant en cascade, après que des danseurs furent venus serrer la main des personnes choisies. Des danseurs se sont ensuite mis aux quatre coins, comme pour les quatre directions. Progressivement, les autres se sont joints derrière pour former ce cortège déambulatoire, chargé de gratitude et d'énergies positives, propre à l'art de guérison chamanique.

« Vérité », ai-je dit. Vérité de l'ignorance changée en expérience, vérité de la vision sacrée fondée sur la générosité du don et du contre-don à la base des festins, des fêtes et des rassemblements. Vérité qui, en une occasion exceptionnelle, ressurgit sous les formes historiques et commerciales hypermodernes vers lesquelles ont évolué certains rassemblements comme les pow-wow. Vérité aussi de la résistance sous la formule dominante, appelant non pas à la séparation, à la confrontation, mais bien à la cohabitation sans édulcoration.

Le spectaculaire contre le spectacle. Le sacré contre le commerce et les rivalités des concours où la substitution sacrificielle a désormais la forme de marchandises et d'argent. L'art est dans tous ses états : le chant d'honneur valide d'authenticité les apparats et les rapports aux *okis* (esprits de la terre) dans les costumes, les amulettes, le son des tambours, les chants sériels et les chorégraphies de danse, allant de l'esprit des animaux et des plantes à celui des chasseurs et des guerriers en lutte.

> Pow-wow, Wendake, 2015. Photo : Guy Sioui Durand.

GLOCAL : IDLE NO MORE

En 2010, l'art de masse s'est déployé autour des Jeux olympiques d'hiver à Vancouver sur fond de pandémie de grippe H1N1. Le Kanata avait adopté l'inukshuk inuit comme logo et fait parvenir dans des réserves autochtones, par erreur avait-on dit, des housses pour cadavres au lieu de la médication pour la grippe… En 2015, ce furent les Jeux panaméricains de Toronto qui ont offert un grand spectacle faisant une place aux artistes des Premières Nations sur fond de changements climatiques, d'environnementaux problématiques et du vaste mouvement Idle No More, avec cette fois la Mère-Terre et les femmes au poste de commande face à l'*ononthio*[2] étatique. Le slogan qui est apparu dans les territoires de l'art – et aujourd'hui dans les actualités politiques – a fait en sorte que cette lancée s'est démarquée. On y a vu poindre l'affirmation autochtone.

Amorcés en 2011-2012, des marches puis des blocus de lignes de chemin de fer se sont organisés à l'intérieur de ce vaste mouvement pour réclamer que la lumière de la justice sociale soit faite sur le trop grand nombre de femmes autochtones disparues au Kanata. S'y ajoutèrent les protestations environnementales et un vent de justice historique. Des exemples ? Il y a eu en avril 2015 la marche de Cacouna à Kanesatake pour sauver les bélugas et le fleuve d'un terminal pétrolier « sale » dont le pipeline (TransCanada) irait de l'Alberta à Cacouna. Des activistes poètes, écrivains et artistes étaient de la manifestation. En mai 2015, une foule s'est déplacée à Ottawa pour accueillir la présentation publique du rapport de la Commission de vérité et réconciliation sur l'épisode de « génocide culturel » des écoles résidentielles (pensionnats autochtones) qui ont sévi entre 1840 et 1996. Un peu après, au solstice d'été, le 20 juin, un groupe d'Autochtones a entrepris une marche de Matane jusqu'au Wisconsin en faveur de la protection de l'eau. Bref, entreprises ces cinq dernières années, certaines aboutissant à de grands rassemblements, les nombreuses marches, pour la plupart de contestation et de revendication, mais d'autres d'expression de souveraineté identitaire, ont révélé l'énergie et le vent de changement qui habitent les Autochtones.

> Eruoma Awashish en tenue de regalia. Photo : Jean-Louis Régis.

LES INDIENNES D'AMÉRIQUE SONT EN MARCHE

En regard du mouvement social au cœur duquel se trouve le sort de la Mère-Terre et des femmes autochtones, une tendance complice de l'évolution de l'art autochtone au Kanata et au Kébec se dessine. Elle est au féminin. Elle est menée par des chasseuses-chamanes-guerrières en œuvre. Elles ne sont pas seules. Elles sont en filiation avec les aînées, les artisanes et autres activistes qui les ont précédées ou qui luttent encore. Elles portent dans leur ventre celles qui vont suivre. Elles sont toutes Amérindiennes. Elles occupent le devant des scènes de la culture et des arts. Leur affirmation autochtone, loin du repli sur soi ou de la victimisation, se fait rayonnement identitaire politiquement engagé.

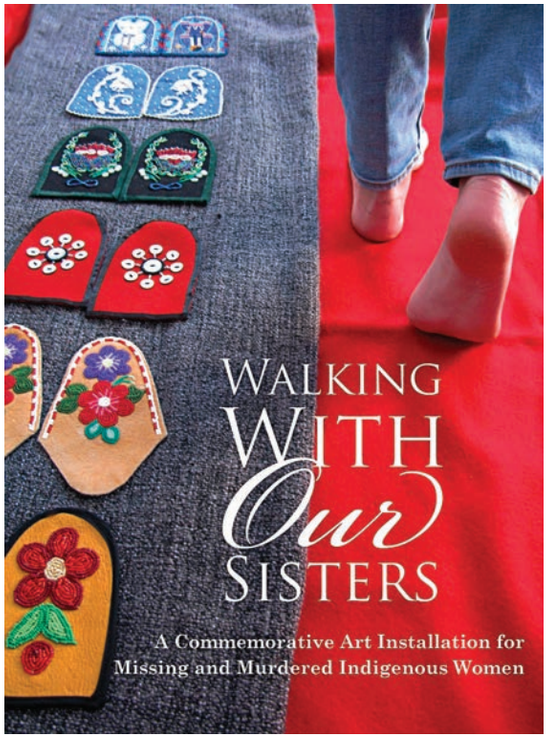
Des performances de Rebecca Belmore initiées au début des années deux mille à l'autre bout de la contrée (Vancouver) jusqu'à la thématique générale du second Printemps autochtone d'art à Montréal, en passant par le projet évolutif *Walking with our Sisters* mis de l'avant par l'artiste métisse Christi Belcourt ou encore l'engagement politique d'Ashley Callingbull (Madame Univers 2015), on constate une puissante composante féminine qui touche non seulement le mouvement social, mais l'évolution actuelle de l'art autochtone au Kanata et au Kébec. Ensemble, ces femmes au front prônent un art de guérison individuel et un art de protection écologique de la Mère-Terre, donc un art universel.

On observe une continuité dans les revendications menées par les femmes autochtones, tant sur les conditions générales précaires dans certaines communautés comme Attawapiskat et la violence faite aux femmes avec de nombreuses disparitions que sur les luttes environnementales, notamment pour contrer les pipelines de pétrole menaçant l'écosystème. Les Indiennes d'Amérique sont en marche, et l'art au féminin en est partie prenante. Marcher pieds nus sur la terre sacrée, ce n'est pas seulement protester ; c'est aussi créer.

L'évolution des arts autochtones au Kanata et au Kébec entre 2010 et 2015 est ainsi majoritairement portée par les contributions de femmes artistes autochtones, dans presque tous les domaines des formes vivantes de l'oralité

et des arts visuels. Dans la lignée de Joséphine Bacon et d'Alanis Obomsawin, des créatrices, des commissaires, des idéologues et des femmes engagées ont donné le thème et le ton, nombre de complices autochtones masculins et allochtones leur ayant emboîté le pas.

Elles. Ce sont ces femmes créatrices qui changent la vision de l'art autochtone. Elles. Elles esquissent une nouvelle génération. Elles. Elles se nomment Ashley Callingbull, Lydia Mestokosho-Paradis, Moe Clark, Eruoma Awashish, Sophie Kurtness, Émilie Monnet, Caroline Monnet, Hannah Claus, Sonia Bonspille-Boileau, Ève Ringuette, Naomi Fontaine, Natasha Kanapé Fontaine et Andrée Kwendokye's. Elles. Elles se joignent aux chevronnées Rebecca Belmore, Nadia Myre, Rita Mestokosho, Nicole O'Bomsawin, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Sonia Robertson, Élisabeth Kaine et son équipe de la Boîte Rouge vif, Sylvie Paré, France Trépanier, Christi Belcourt, Shelley Niro, Skawennati et bien d'autres.



Des littératures vives et métissées

En 2009 paraissait le petit recueil de poèmes *Bâtons à message* de la grande Innue Joséphine Bacon. C'était, comme je l'avais écrit dans le dossier « Indiens/Indians/Indios » du numéro 104 de la revue *Inter, art actuel*, le chef-d'œuvre que la transcription littéraire de l'imaginaire oral autochtone attendait. Écrivant par la suite un nouveau recueil, *Un thé dans la toundra*, la poète continue sur cette veine. Ces cinq dernières années, « Bibitte », comme on l'appelle affectueusement, a connu la reconnaissance – et l'énorme sollicitation qui viendra avec elle – sur tous les fronts artistiques et médiatiques que sa générosité a nourris. Que ce soit pour des événements poétiques, des ateliers littéraires dans les communautés, sur la scène québécoise comme internationale, des enseignements de langue innue ou une participation à des documentaires identitaires, Joséphine l'initiée, « celle qui a écouté, qui connaît et transmet les passages », a vu sa légende rejoindre sa stature. Qu'on en juge.

Finaliste au Prix littéraire du Gouverneur général, elle a été ce printemps la dame d'honneur de l'événement majeur Les nuits amérindiennes en Haïti, avant d'être l'invitée de marque de l'auteur haïtien et québécois Dany Laferrière lors de son intronisation à l'Académie française à l'été 2015. Invitée au Brésil, en Haïti, en France et en Écosse pour des ateliers dans les communautés amérindiennes ou dans les salons du livre, Joséphine Bacon survole et rayonne. Que ce soit en performance avec Laure Morali lors de mon événement Désobéissez ! Prises de paroles, ou lors de la soirée de lecture, de poésie et de musique des femmes autochtones mise en scène par mon frère Yves d'Ondinnok, ou encore lors de ses apparitions dans les documentaires *Paroles amérikoises* et *L'empreinte*, Bibitte fait écho à Papakassik[u], l'esprit maître du caribou, sa référence.

Dans la lignée des Joséphine Bacon et Rita Mestokosho, la littérature poétique innue transcrite en langue française a continué d'occuper la position de tête. Lors de mon événement commissarié Formats X : comment expliquer l'art autochtone à un boxeur ?, qui a pris place pendant l'hiver 2015 à la Librairie Formats, la lumineuse Naomi Fontaine avec son ouvrage *Kuessipan*, finaliste pour le Prix des cinq continents 2012, s'est retrouvée dans tous les palmarès pour les publications autochtones que j'avais demandés à dix artistes et intellectuels. Pour ce qui est de la jeune Natasha Kanapé Fontaine, la parution de son tout premier recueil combinée à sa créativité de slammeuse et à sa personnalité médiatique politiquement engagée ont fait en sorte qu'elle s'est vite retrouvée sur toutes les scènes comme porte-parole autochtone, notamment pour la marche Cacouna-Kanesatake liée à la protestation « Coule pas chez nous » contre le pipeline pétrolier TransCanada au Québec.

> Atelier d'art performance dans le cadre des Nuits amérindiennes en Haïti, 2015. Photo : Jonathan Lamy.

> Natasha Kanapé Fontaine et Guy Sioui Durand lors d'une manifestation contre le port pétrolier à Cacouna, 2014. Photo : Isabelle Miron.

> *Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements*, exposition commissariée par Guy Sioui Durand dans le cadre du Printemps autochtone d'art I, Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2013. De gauche à droite : Domingo Cisneros, David Garneau, Nadia Myre, Sylvie Paré, Hannah Claus, Guy Sioui Durand, Sophie Kurtness, Lydia Mestokosho-Paradis, Eruoma Awashish, Virginia Pésémapéo Bordeleau, José Acquelin.

Moe Clark, pour sa part, fusionne dans ses œuvres sonores une vision unique de la narration-performance et les traditions du chant autochtone et de l'oralité poétique. L'artiste métisse se sert notamment d'un pédalier échantillonneur de boucles pour ajouter des couches vocales à ses pièces sur scène. Ses chansons poétiques expriment le pouvoir de guérir, de célébrer la présence de l'esprit et de se brancher sur l'essence de la quête. Son deuxième album, *Within*, est paru en 2014. Elle a de plus publié le recueil bilingue *De sauge et de feu/Fire and Sage* (2013) chez Maelström, à Bruxelles. Cet été, elle a donné un atelier avec des jeunes de la communauté de Wemotaci, qui a débouché sur un spectacle intitulé *Transcestral* au festival Présence autochtone.

Il importe aussi de souligner le substantiel travail créatif de la peintre, sculpteure, performeure, conteuse, commissaire indépendante et romancière Virginia Pésémapéo Bordeleau, que ce soit par ses peintures luxuriantes de couleurs mariant les esprits de la nature et ceux des animaux, dont l'ours, son animal fétiche, par le projet sculptural et installatif des mâts-perches entrepris lors du fameux symposium Vingt mille lieues/lieux sur l'Esker à Amos en 1997 ou par son œuvre d'intégration à l'architecture du Musée des Abénakis d'Odanak. La critique a également reconnu ses deux récents romans, *L'amant du lac*, caractérisé par un style érotique émancipatoire, et *L'enfant-hiver*, prenante narrativité tragique comme art de guérison. Et voilà désormais Pésémapéo Bordeleau conteuse lors de la 5e édition du festival de contes et légendes Atalukan en août 2015, organisé à Mashteuiatsh par Sonia Robertson, autre grande artiste multidisciplinaire et promotrice de l'art autochtone dans les communautés et à travers les nations !

Le roman amérindien majeur des cinq dernières années, on le doit toutefois à la plume de l'Ojibwé Joseph

> Caroline Monnet, *1701 Revisited*, vidéo numérique (capture d'écran), 2014.

Boyden. Au titre iroquoien *The Orenda* (*L'esprit, l'âme des êtres*), traduit en France par *Dans le grand cercle de la vie*, ce roman haletant, dont l'intrigue entremêle simultanément les points de vue de trois protagonistes (une jeune Iroquoise, un guerrier wendat et un missionnaire jésuite), déboute toute anthropologie pour nous maintenir dans les visions antinomiques, les enjeux géopolitiques et la tragédie de civilisation qui se sont joués lors des contacts en Nord-Amérique dans les années 1630-1640.

À Wendake, les plumes de Jean Sioui, de Louis-Karl Picard-Sioui, d'Yves Sioui Durand et de moi-même ont dynamisé la mise sur pied des Éditions et de la Librairie Hannenorak, gérées par Daniel et Cassandre Sioui. Rapidement, à la faveur des éditions de son Salon du livre des Premières Nations et de la qualité des ouvrages rassemblés, Hannenorak est devenu un pôle incontournable de la littérature autochtone. Ce n'est pas un hasard si l'édition de l'automne 2015, marquée par des spectacles où l'oralité vivante était à l'honneur, a accueilli Joseph Boyden.

ORALITÉS VISIBLES : PEAUX VISUELLES TENDUES ET ANIMÉES

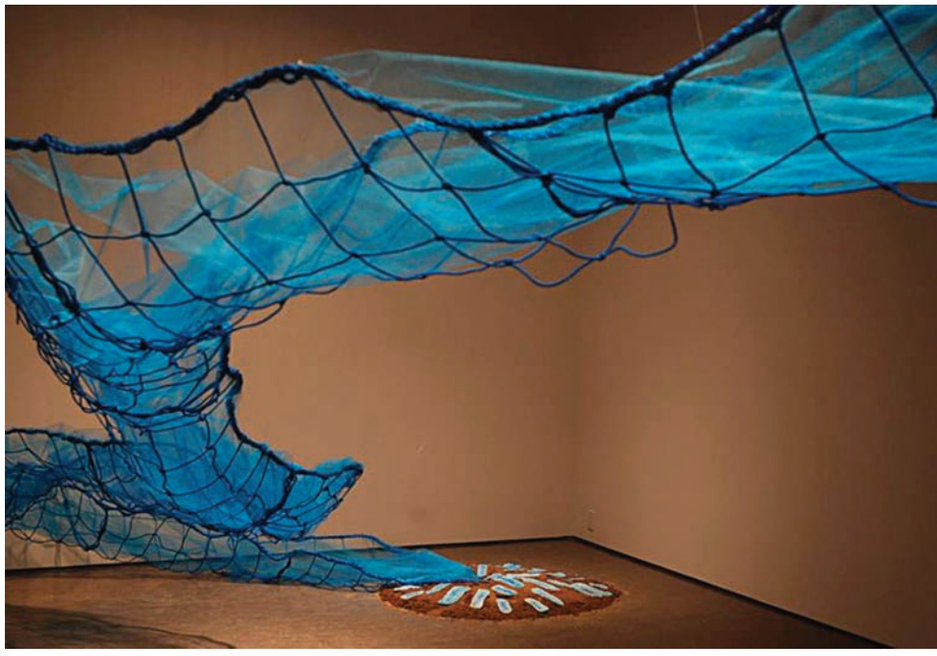
L'univers des arts autochtones visuels, multimédias, numériques, vidéo et cinématographiques s'est complexifié depuis 2010, avec notamment le projet *TimeTraveller*™ de Skawennati. Eruoma Awashish s'est imposée comme peintre, installatrice, performeure, designer (Awa Rebel) et danseuse traditionnelle de pow-wow en mettant de l'avant la culture atikamekw (attikamek). Son exposition nomade *Reliques et passages*, présentement en tournée des maisons de la culture de Montréal, est remarquable. Également, Lydia Mestokosho-Paradis a participé à l'exposition *Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements* et à l'exposition *C'est notre histoire* au Musée de la civilisation. Sophie Kurtness de Mashteuiatsh a créé en duo avec Sonia Robertson *Natuapatakan* (*Quête*). Elle a aussi participé à l'événement Renaître/Renacer et à La révélation du possible, l'échange entre Mashteuiatsh et Tajín.

Émilie Monnet, en plus d'être une des six voix d'Odaya, un groupe de musique composé de femmes autochtones, a fondé la compagnie Onishka en 2011 « dans le but de créer des spectacles nés de collaborations uniques entre artistes de différentes cultures et disciplines », comme on peut le lire sur son site Internet (www.onishka.org). Elle lie musique, danse, féminisme et échanges multiculturels, en plus de mener des projets de médiation uniques. Récemment, Émilie Monnet présentait *Recompose* au festival Phénomena et participait à VIVA ! Art action.

Sa sœur, Caroline Monnet, présentait pour sa part son court métrage *Mobilize* au dernier Festival international du film de Toronto (TIFF). Cinéaste et artiste visuelle, ses films aux rythmes novateurs sont diffusés sur les écrans des grands festivals. Tout en développant une pratique picturale (*Manifestipi*, La Filature, 2015) et sculpturale (Symposium d'art public de Duhamel, 2015), elle arbore une vision de ce qu'est un artiste autochtone aujourd'hui. Elle fait par ailleurs partie du collectif multidisciplinaire ITWÉ.

Sonia Bonspille Boileau a réalisé en 2015 le premier long métrage de fiction par une femme autochtone, *Le dep*. Après avoir clôturé le festival Présence autochtone en tant que première québécoise, le film a été présenté en première mondiale au Festival international du film de Karlovy Vary, en République tchèque. Ève Ringuette, après un premier rôle dans *Mesnak* d'Yves Sioui Durand (2012), est la tête d'affiche du film *Le dep*.

Après le documentaire *Hollywood et les Indiens* (2010) de Neil Diamond, la problématique ou la question autochtone va inspirer différents documentaires : *Une tente sur Mars* (2009) de Martin Bureau, *Québékoisie* (2013) de Mélanie Carrier et Olivier Higgins, *Paroles amérikoises* (2013) de Pierre Bastien et enfin *L'empreinte* (2015) de Carole Poliquin et Yvan Dubuc, mettant en vedette Roy Dupuis. Le phénomène d'hybridation, de métissage, de cocréation ou d'influence, propre aux industries culturelles et aux nouvelles technologies, participe à transformer le paradigme identitaire de l'autochtonie au XXIe siècle. C'est aussi le cas des films de fiction dont *Maïna* (2014) de Michel Poulette et *Trois histoires d'Indiens* (2014) de Robert Morin, sans compter les séries télévisées faisant appel à des comédiens autochtones ainsi que la poursuite des ateliers de formation et de production dans les communautés du Wapikoni mobile.



> Sonia Robertson, installation *Le sang de la Terre-Mère* dans le cadre de l'exposition *Nikiwin/ Renaissance/Rebirth,* Centre d'exposition de Val-d'Or, 2014. Photo : Sonia Robertson.

Faut-il voir un changement, sinon une reconfiguration du paradigme de l'influence de l'imaginaire autochtone, marqué du sceau de l'affirmation dans un écosystème de l'art écartelé entre des initiatives dans les communautés et des infiltrations ponctuelles dans les institutions, expositions, festivals et événements urbains ?

> Eruoma Awashish, installation *Kakakew, le messager* dans le cadre de l'exposition *Nikiwin/Renaissance/Rebirth,* Centre d'exposition de Val-d'Or, 2014. Photo : Eruoma Awashish.

PORTER SON IDENTITÉ

L'inclusion d'œuvres en art actuel dans des expositions historiques ou ethnologiques est une tendance dans la muséologie concernant les Autochtones. On peut l'observer autant dans les institutions de nos communautés, comme à Wendake, à Odanak ou à Mashteuiatsh, qu'au Musée de la civilisation à Québec et au Musée McCord à Montréal.

Ainsi en est-il de l'exposition *Porter son identité* au Musée McCord à Montréal, mise en place en 2013. Dans un style mettant en évidence les plus beaux vêtements et costumes issus de sa collection permanente, l'institution a eu l'heureuse initiative de confier à l'artiste Nadia Myre, Prix Sobey 2014, le rôle de commissaire pour la sélection et la commande des œuvres afin de revisiter l'exposition d'un point de vue autochtone actuel. Quatre incursions sont venues dynamiser l'exposition permanente : celles de Terrance Houle (automne 2013 - hiver 2014), de Maria Hupfield (printemps - été 2014), du projet collectif *Archives vivantes* (automne 2014 - hiver 2015) et de Rebecca Belmore (été - automne 2015).

> Maria Hupfield, *Jingle Spiral*, 2015. Photo : Maria Hupfield.

Soulignant à sa manière le phénomène de plus en plus répandu de l'artiste qui endosse le statut de commissaire d'exposition – en quelque sorte l'inverse de l'attitude du commissaire qui se déclare artiste par la conception et la mise en espace de son exposition thématique –, Nadia Myre a donné, par sa sélection, une vision à la fois politique et critique de son propre travail créatif. En effet, bien connue pour sa série *Indian Acts* entreprise en 2001, dans laquelle elle raturait en brodant de perles les pages de la Loi sur les Indiens, Myre, en tant que commissaire, a fait projeter au mur les articles controversés de cette loi, qui interdisaient les cérémonies et le port de costumes d'apparat.

Le fait est d'autant plus important que ni l'infiltration d'art actuel ni la position critique ne figurent dans la publication officielle du Musée qui accompagne l'exposition. L'ouvrage se fond dès lors parmi tous ces beaux livres aux reproductions magnifiques et au propos anthropologique classique, même s'il aborde des vêtements, costumes et artefacts autochtones majeurs, allant des costumes de cérémonie des chamans aux coiffes des chefs, en passant par les broderies des femmes.

HANNAH CLAUS

Ce n'est pas un hasard si l'art d'Hannah Claus valse avec l'air, l'eau, la lumière, donnant à voir des œuvres aux états changeants pour évoquer différents sentiments liés à une recherche en communauté. Souvent suspendues, esquissées, projetées ou déposées, ses œuvres utilisent la lumière pour amplifier leurs effets de couleur et d'ombre. Dans sa pratique artistique, l'artiste explore la relation entre le matériel et l'immatériel par une approche basée sur des procédés multimédias et installatifs.

Hannah Claus est – comme la cinéaste et photographe Shelley Niro – une Mohawk du territoire des Tyendinaga de la baie de Quinte, sur la rive nord du lac Ontario. Après une enfance et des études partagées entre l'Ontario et le Nouveau-Brunswick, l'artiste vit en famille à Montréal. Entre 2012 et 2015, puisqu'elle était une complice d'enseignement à l'Institution Kiuna, une critique d'art et une commissaire indépendante, j'ai pu fréquenter les phases du processus créatif de certaines de ses œuvres fort significatives.

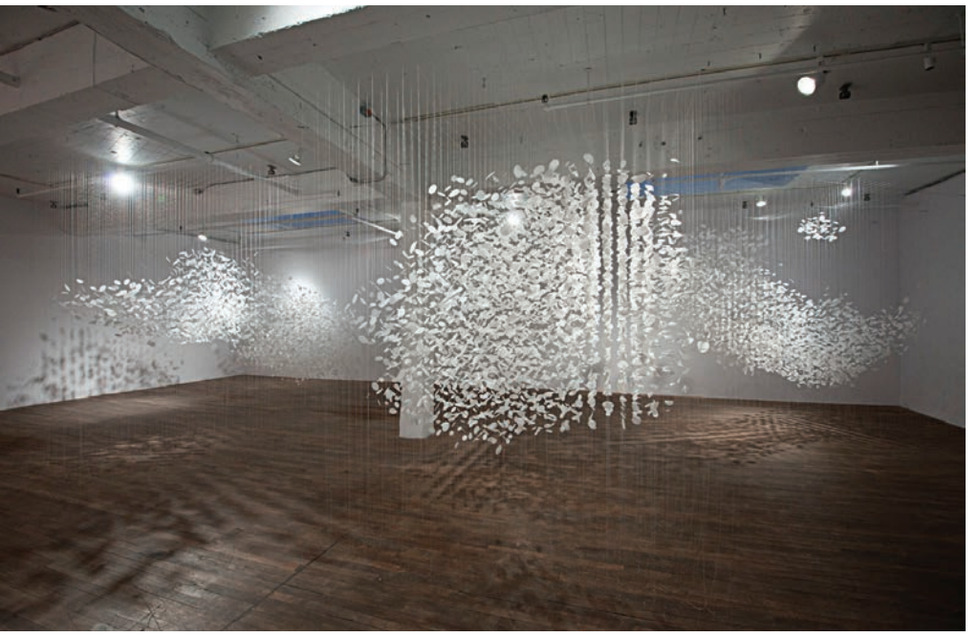
J'aborderai ici sa série *Nuages/Cloudscape* (2012-2015). Avec les grandes oies, elle s'est envolée vers la cosmogonie mythologique de la femme tombée du ciel. Son dispositif installatif *Watersong* (2014) dénotait pour sa part son appartenance au pays des rivières à saumons. Sa sculpture-installation *For Those Who Didn't Make it Home* (2015) donnait également à voir une Iroquoisie imaginaire.

Nuages/Cloudscape

C'est d'abord un intrigant amas de pastilles ovales faites de graphite sur film reprographique mat, présenté dans le cadre de *Baliser le territoire/A Stake in the Ground* à la galerie Art Mûr, sous le commissariat de Nadia Myre en janvier 2012, qui a attiré mon regard. Puis, il y a eu l'exposition *Les particules élémentaires* chez Oboro à l'hiver 2013. Au printemps de la même année, à mon invitation de commissaire pour l'exposition collective *Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements*, le « nuage » en suspension est réapparu. C'était dans le cadre du premier Printemps autochtone d'art, organisé par Ondinnok à la maison de la culture Frontenac.

Telle une volée de grandes oies blanches, l'œuvre installative s'est envolée pour s'accrocher dans la zone d'accueil de la grande exposition permanente *C'est notre histoire*, consacrée aux Premières Nations, au Musée de la civilisation de Québec. Inaugurée à l'automne 2014, elle est toutefois restée en suspension, un incendie dans la toiture à l'hiver ayant forcé un second vernissage, lors de la réouverture en septembre 2015.

Ses *Nuages*, Hannah Claus les assemble en formes variables, selon les lieux de monstration. Il s'agit d'un travail d'assemblage in situ minutieux et rigoureux. Avec des centaines d'ovales en papier remplis de graphite, elle crée un système complexe constitué de composantes simples qui influent les unes sur les autres dans un rapport non hiérarchique, où tous les éléments sont égaux. De cette façon, comme elle le mentionne, elles arrivent à produire une expérience holistique tout en proposant au spectateur de nombreux points d'entrée. Les dispositifs de la série *Nuages/Cloudscape* flottent sous forme de nuages, voire de nuées de cristaux ou de gouttelettes. Aussi abstraits que peuvent sembler des éléments passant des états solide, à fluide, à gazeux, sa quête artistique est tout autant investie d'un sens de la communauté à ressouder. C'est ce que l'on perçoit sous ses formes circulaires.



L'œuvre de Claus, indépendamment de cette matrice qui varie selon les lieux où elle expose, évoque la grand-mère tombée du ciel, mais accueillie par les nuages, puis les nuées de grandes oies et d'outardes qui, en se rapprochant du dos de la Grande Tortue, se métamorphosent en cristaux de neige, puis en gouttes de pluie. Cet aspect a été particulièrement mis en évidence dans l'exposition collective *Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements*. Son nuage dialoguait avec le grand photomontage de l'artiste wendat Sylvie Paré. Ensemble, les œuvres à proximité révélaient une belle métaphore visuelle de la légende iroquoienne de la femme tombée du ciel, récit mythologique fondateur tant chez les Haudenossaunee (Iroquois) que chez les Wendat.

Watersong

L'artiste a été associée au projet Mawita'jig, s'étant échelonné sur trois ans (2012-2014). Lors de la phase intitulée « Territoires partagés » (entre les communautés mi'kmaq [micmaque] de Gesgapegiag et de Listuguj et la communauté de Carleton-sur-Mer dans la baie des Chaleurs), Hannah Claus a effectué une résidence de création à l'été 2014. L'impressionnante installation *Watersong* (*Chanson d'eau*) en a découlé.

> Hannah Claus, *Les particules élémentaires*, Oboro, Montréal, 2013.

> Hannah Claus, *Watersong*, Vaste et Vague, Carleton-sur-Mer, 2015. Photos : courtoisie de l'artiste.

Patiemment, ses pastilles ovales ont quitté les amas nuageux pour se redéployer formellement en une suspension horizontale exprimant dans l'espace une ligne mélodique chantée. Elles ont été réarrangées comme si des gouttes de pluie tombaient abondamment dans l'eau. On pouvait visualiser les rythmes et les sons en provenance du chant. Ces ondes sonores se sont raccrochées à une vision première évoquée par les femmes fabriquant de grands colliers de wampum, ceux-ci ressassant l'esprit des cours d'eau que sont les rivières.

En effet, à la base de son œuvre se trouve la thématique de l'eau vive, des grands lacs et des rivières abondantes qui aboutissent dans la baie des Chaleurs, puis dans la mer. Elle y accorde ensuite une des significations que l'on adresse à une ceinture wampum dans la langue des Kanien'kehá:kas (Mohawks), la belle idée de son tissage de perles telle une *kahion:ni*, une « rivière faite à la main ». Dans les deux cas, que ce soit les rivières ou les wampums, il y a réunion des communautés et échanges fluides. Comme les rivières font partie d'un écosystème qui lie l'eau, l'air et la terre (condensation, nuage, pluie, neige, masse d'eau, évaporation), les matériaux des premières ceintures de wampum étaient des coquillages trouvés sur les rives de l'océan Atlantique. Objets symboliques stylisés, les wampums sont encore aujourd'hui des paroles vivantes qui scellent des *alliances* et des *traités*. Ils prennent vie seulement quand ces mots sont prononcés à haute voix, autour du feu où circule la pipe dont la fumée s'élève vers le ciel. C'est pourquoi, dans *Watersong*, les fils de l'installation symbolisent ceux d'une ceinture wampum sur lesquels on enfile les perles.

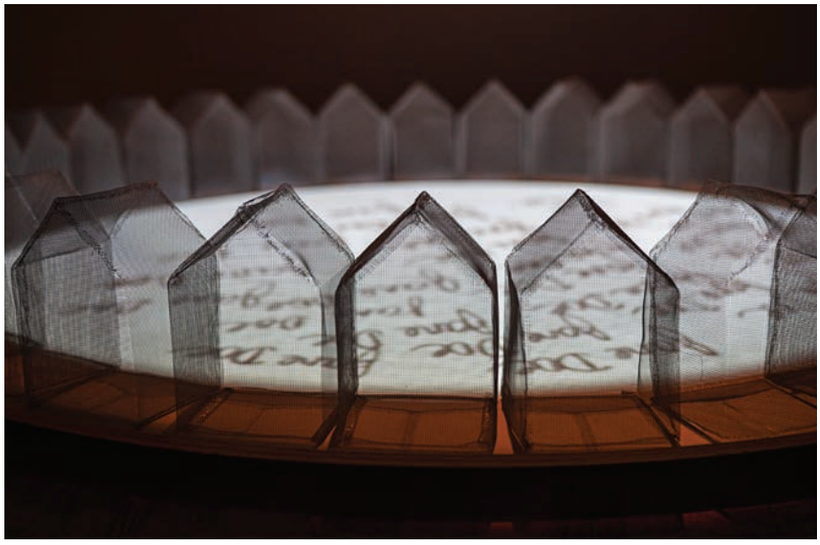
Sur les traces des souvenirs d'une partie de son enfance passée au Nouveau-Brunswick, cette artiste kanien'kehá:kas dont les ancêtres sont originaires de la baie de Quinte chez les Mi'kmaq, a été la complice des chanteuses locales pugwalesg Tracey Metallic, Glenda Wysote-Labillois et Victoria Labillois de Listuguj. *Pugwalesg*, en langue mi'kmaq, identifie un oiseau qui survient chaque printemps en même temps que le saumon. Son chant, dit-on, comme l'est la cérémonie de l'eau à l'équinoxe du printemps ou la cérémonie du saumon au solstice d'été, rend grâce à l'eau. Ainsi le motif de l'installation des pastilles dans la salle reproduit-il les rythmes sonores de l'enregistrement numérique de la chanson interprétée. De plus, des projections sur des cercles d'acétate illustrent les rivières des alentours : Gesgapegia'jg (Cascapédia), Getnig (Restigouche), Tlapataqanji'jg (Nouvelle) et Sipug.

For Those Who Didn't Make it Home

Cette installation qu'a conçue Hannah Claus pour l'exposition *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zytia, Tina, Marie ou les autres* évoque à sa manière la tragédie des filles et des femmes autochtones disparues ou assassinées au Canada. L'œuvre est composée de petites maisons en tulle métallique réparties pour former un espace circulaire. Une projection fait apparaître sur ce cercle, de manière très sensible, des mains qui écrivent, un à un, le nom des disparues. L'effet visuel, très beau, s'imprègne de délicatesse lumineuse et translucide. Tel un rite de scapulomancie, les noms qui s'affichent tentent-ils de nous ramener la présence « vivante » de ces femmes ?

Le processus de création menant à cette installation révèle trois aspects du travail artistique chez Hannah Claus : la circulation dans les communautés, l'usage de dispositifs auxquels elle associe les gens des communautés et l'exploration multimédia.

La matrice circulaire et les dessins en vidéoprojection que l'on retrouve dans *For Those Who Didn't Make It Home* ont été amorcés lors de la résidence de création, puis de l'exposition à l'automne 2013 *Territoires partagés* à la Baie-des-Chaleurs, au centre d'artistes Vaste et Vague. En vue de l'exposition pour le Printemps autochtone d'art II, elle a convié à des séances de signature les gens de la communauté d'Odanak, de l'Institution Kiuna, de Kahnawà:ke (Kahnawake) et de l'Université Concordia, soit différentes communautés, écoles et organisations avec lesquelles elle a tissé des liens professionnels et personnels. Pour elle, il était essentiel d'intégrer les gens à son processus de création puisque ce drame touche profondément l'ensemble de la collectivité. Ce faisant, Hannah Claus a circulé parmi eux et s'est impliquée pour construire des ponts entre les mondes amérindiens. Ce qu'elle fait d'ailleurs toujours en étant membre du Collectif des commissaires autochtones du Canada (ACC/CCA).



> Hannah Claus, *For Those Who Didn't Make it Home* dans le cadre de l'exposition *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zytia, Tina, Marie ou les autres*, lors de l'événement Printemps autochtone d'art II, Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2015. Photo : courtoisie de l'artiste.

À partir de la matrice faite en poils de porc-épic sur le mur, de la table construite pour filmer en superposition les dessins et écritures ainsi que d'un montage numérique des images créées à Carleton-sur-Mer, l'œuvre évolutive s'est poursuivie, amassant les écritures de noms de façon participative pour aboutir à cette installation multimédia évoquant un campement dont les murs translucides laissent filtrer la lumière. Dans la pénombre de la salle à la maison de la culture Frontenac, on aurait dit que ces maisonnettes entourant le feu attendaient le retour au bercail de « celles qui ne sont pas rentrées »…

Curieuse et inventive, Hannah Claus sait scruter les logiques, les machines et les filtres que sont aujourd'hui les technologies des images pour programmer les contours des maisons qui laissent entrevoir le dedans et font flotter les noms dessinés. Pour peu, les « effets spéciaux » nous donneraient à imaginer une fusion des temporalités mythologiques et historiques dans l'espace, ramenant les *okis*, ces esprits qui rôdent.

REBECCA BELMORE

Rebecca Belmore, talentueuse nomade, a établi ses quartiers de résidence à Montréal depuis plus d'un an. Son art audacieux de guerrière amérindienne ne cesse cependant de sillonner le continent nord-américain tout en maintenant une constante visibilité au Québec. Que ce soit au sujet du statut de l'artiste face aux sbires du marché de l'art (*Mixed Blessing*[3]) ou de la reconnaissance des artistes autochtones par les institutions publiques (*Fountain*[4]), son engagement par l'art face au sort incertain des femmes autochtones disparues (*Vigil*[5]) a précédé, sinon amorcé un mouvement social comme Idle No More. C'est pourquoi l'artiste ojibwée demeure une référence concernant cette phase d'affirmation autochtone dans les dernières années contre les traces du génocide culturel et le racisme ordinaire.

Après une présence remarquée à la Manif d'art 7 de Québec en 2014, dont le thème était « Résistance : et puis nous avons construit de nouvelles formes », Belmore insérait trois œuvres dans l'exposition *Porter son identité* du Musée McCord et, à l'été 2015, figurait dans *Onewkwénhtara Kanehtsóte*, l'exposition collective commémorant les 25 ans de l'occupation de Kanesatake et Kahnawake lors de la crise d'Oka. Son exposition *Somewhere Else* chez Oboro a aussi fortement marqué la rentrée artistique automnale montréalaise en 2015.

Victorious, The Blanket et *Dream Catcher*

De passage au Musée McCord pour *Archives vivantes*[6], j'ai pu apprécier trois propositions magnifiques ajoutées à l'exposition *Porter son identité*, à l'invitation de l'artiste et commissaire Nadia Myre : *Victorious*, *The Blanket* et *Dream Catcher*. Rebecca Belmore, au fil du parcours des vêtements et costumes autochtones de l'exposition dans la grande salle du Musée McCord, a mêlé performance, vidéo et installation photographique à la facture visuelle séduisante mais dont les propos remettaient littéralement en question nombre de certitudes quant aux symboles vestimentaires du pouvoir, à la mémoire historique des couvertures et à l'importance symbolique vivace des artefacts amérindiens trop souvent exposés de façon ethnographique.

Victorious se décline à la fois en projection d'une performance de 2008 et en grande photographie noir et blanc. L'œuvre ironise en inversant la symbolique de pouvoir des costumes coloniaux de la royauté.

À la fin des années quatre-vingt, Rebecca Belmore « débarquait » sur la route de l'art autochtone actuel avec une performance (captée en photographie) se plaçant réellement et symboliquement en travers du chemin de la reine d'Angleterre. On pouvait voir le passage de l'affrontement d'alors vers la souveraineté renversée d'aujourd'hui dans « Victorious ». Quelques années plus tard, au tournant de la crise de Kanesatake-Oka, Rebecca Belmore déployait deux des facettes de son art qu'elle allait poursuivre : l'œuvre environnementale in situ et nomade ainsi que l'art performance politiquement iconoclaste. Au Kébec, on la verra dans les centres d'artistes autogérés comme Le Lieu, centre en art actuel à Québec (1990-1991), Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli (1994) et Optica à Montréal (1996-

1998). L'esprit radical, critique et performatif qui habite *The Blanket* s'y trame en partie.

De l'autre côté de la rivière des Outaouais, vers l'ouest du Canada et des États-Unis, Belmore a aussi vu se développer des plateformes institutionnelles à la mesure de son talent de sculpteure d'installations mixtes, mais aussi des espaces sociaux pour de l'art action politiquement engagé. Alors qu'elle se déplaçait et intervenait d'ouest en est, de Vancouver à Montréal, en passant par Fort McMurray, Winnipeg et Sudbury, on pouvait entendre l'écho de ses performances, telles que *Indian Factory* (2000, AKA Gallery, Saskatoon) et surtout *Vigil* (quartier Hasting, Vancouver, 2002, où s'était tenu la même année le colloque « Indian Acts »), ainsi que l'écho de ses installations, comme *Blood on the Snow*, créée en 2002 et présentée pour l'exposition *Au fil de mes jours* au Musée national des beaux-arts du Québec en 2005, l'année de sa participation à la Biennale de Venise avec l'œuvre multimédia *Fountain*.

Comme l'œuvre sans titre présentée à la Manif d'art 7 à Québec en 2014, *The Blanket* (2011) réactive les archives par une vidéo et des images photographiques encastrées dans des caissons lumineux.

Dream Catcher, conçu en 2014, s'infiltre aisément dans la thématique générale de l'exposition *Porter son identité*. Il s'agit d'une installation mixte avec une photo numérique hyperréaliste, incrustée de perles, de plumes, de pièces de monnaie d'un cent et de mèches de cheveux, donnant à voir un jeune homme endormi sur un trottoir dans la rue. Enveloppé d'une couverte, le sourire sur son visage donne à penser qu'il fait de beaux rêves. L'artiste combine ici le pouvoir immatériel des songes aux dures réalités de l'itinérance urbaine de bien des jeunes Autochtones.

Somewhere Else

Le jour du vernissage de *Somewhere Else* chez Oboro, j'ai été ému de voir déambuler entre les pièces de Rebecca Belmore la grande peintre Glenna Matoush. Dans cette foule dense, plus tard sont arrivées Skawennati, Hannah Claus et Nadia Myre. Il y avait des membres de la communauté artistique autochtone urbaine. Rebecca Belmore était radieuse. J'ai été ému aussi par la substance de l'exposition. L'essentiel de son travail, cette fois, tenait à deux traits immatériels : le labeur déployé lors d'une résidence de création et, comme l'annonce le texte du feuillet accompagnant *Somewhere Else*, « l'action sur le temps », ou du moins ce qu'il en reste.

Rebecca Belmore se définit comme une ouvrière dont les ressources premières sont le corps et ses énergies. Son art en est un de l'action qui sourd de ses images et objets. Sa sœur Florene, avec qui elle a souvent travaillé en tandem, écrit avec justesse : « Pour Rebecca, l'acte de faire de l'art n'est pas une entreprise de tout repos – c'est un dur labeur. Les gestes physiques de l'artiste sont répétitifs, mécaniques et incessants… C'est ce que Rebecca veut dire quand elle parle de "l'artiste comme travailleur, l'artiste comme ouvrier"[7]. » Dans leur ensemble, toutes les *pièces* – j'emploie le terme à dessein, plutôt qu'œuvres, *installations* ou *sculptures* – semblent épineuses, rugueuses, tordues.

> Rebecca Belmore, *Victorious* (2008), *Dream Catcher* (2014) et *The Blanket* (2011) dans le cadre de l'exposition *Porter son identité*, Musée McCord, 2015. Photos : Guy Sioui Durand.

À l'entrée, sur la droite, est adossé un gros poteau criblé de clous et auquel est accroché un manteau rouge que l'on devine imbibé de sueur. Au pied du poteau, aiguisé en pieu et donnant à penser à un gros ouvrage (palissade, quai, solage…), l'artiste s'est esquintée à planter manuellement, à son échelle (humaine), des centaines de clous. Plus au fond, une grande photographie, dans laquelle sont aussi plantés des clous, cadre une énorme pierre. Mimant le geste des bisons des prairies, dont la culture des Cris et des Métis découle, qui se grattent aux *pakwâwi-mostos asiniy* (pierres de bison, en langue crie) pour se soulager des piqûres d'insectes ou arracher leur fourrure d'hiver le printemps venu, l'artiste a agi, on le ressent, vigoureusement. Ce rapport physique à la photographie se démarque de l'habituel archivage du geste performatif. Sa trace y est autre. C'est un agir communicationnel.

Dans un angle de la salle se trouve l'œuvre la plus ardue, qui mêle, avec peu d'éléments, séduction et inquiétude. Des mèches de cheveux entourent une chaise de petit format avec son siège tressé en babiche. Elles sont éparpillées sur un plancher reconstruit avec des planches, donnant à penser à celui d'une institution (comme un pensionnat) ou bien à un banc public agrandi, du fait des planches grimpant en courbe sur le mur. Sachant que Rebecca Belmore a été en résidence de création tout l'été, on imagine encore le labeur à refaire à l'intérieur ce qui évoque un lieu de l'ailleurs (l'ère des écoles résidentielles) ou du dehors (l'itinérance, sort de bien des Autochtones en ville).

Que suggèrent ces mèches coupées ? Le génocide culturel nommé par la Commission de vérité et réconciliation à l'été 2015 ? Le résultat des mesures d'hygiène sociale pour cet envers des nomades, les sans-abris ou sans domicile fixe ? Si l'on se réfère à sa troublante installation présentée lors de *Baliser le territoire* en 2012 (une figure d'Amérindienne à genoux, dont les grands cheveux noirs tombaient au sol, avec sur le dos l'inscription *Fuck the artist / Fuck the Indian* inscrite en croix), ces mèches coupées nous entraînent vers une autre considération, qui concerne la carrière de l'artiste ojibwée. Rebecca Belmore n'hésite pas à rapprocher le statut de l'artiste à la condition ouvrière et au statut de l'Amérindien.

Et achevant le tour de l'exposition dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, comme si *Somewhere Else* avait aussi comme thématique « l'action sur le temps », on retrouve sur le sol un amas de fils tordus, de projecteurs et d'appareils de diverses générations, dont une pile de mini-ordinateurs Mac avec, aux quatre coins, de petits

> Rebecca Belmore, *Somewhere Else*, Oboro, Montréal, 2015. Photos : © Paul Litherland.

écrans – l'un d'eux, incrusté dans un pilier de ciment pour bloquer la circulation, a été ramassé dans la rue par l'artiste. Ils présentent des extraits de quatre grandes performances qui ont marqué la carrière de Rebecca Belmore : *Creation or Death : We Will Win* (1991), *Bury My Heart* (2000), *Vigil* (2002) et *Omaa* (2014)[8].

Comme dans les autres pièces, ce « tas » technologique, dont les images animées donnent à voir Rebecca Belmore en action, porte un même constat qu'analyse finement sa sœur Florene, soulignant que partout « le corps performant est absent ». On pourrait en dire autant des efforts engendrés par la performance : « Dans l'exposition *Somewhere Else*, Rebecca Belmore explore la persistance de l'image par rapport à l'action. […] Même si les images restent, n'oublions pas les actions qui leur ont donné forme. […] Les gestes physiques de l'artiste sont répétitifs, mécaniques et incessants. Ces quatre performances ont en commun de démontrer l'effort physique même qui est requis pour créer des images et l'engagement du corps de l'artiste dans la création de son art. Nous observons celle-ci pendant qu'elle s'efforce à produire un trait de sable, à creuser dans la terre pour enterrer une chaise ensanglantée, à clouer à un poteau une robe qu'elle porte puis la déchirer pour s'en libérer, à inlassablement planter des clous dans l'image d'une roche. […] Avec *Somewhere Else*, Rebecca fait évoluer des actions dans le temps, en les réorientant pour parler d'idées qu'elle nous demande de considérer : le temps, la mémoire, l'artiste et le processus de création[9]. »

Que ce soit les œuvres vivantes que Rebecca Belmore insère dans l'exposition *Porter son identité* ou les pièces qu'elle assemble pour évoquer l'absence du corps en action dans *Somewhere Else*, ce « quelque part », cet « autre » qu'elle évoque, nous le partageons pleinement.

L'ABITIBI TÉMISCAMINGUE : TERRITOIRE MÉMOIRE

L'Abitibi Témiscamingue est immense. Son sol recèle les plus vieilles pierres du monde. De grandes forêts de pins gris et d'épinettes recouvrent ce territoire aux 1000 lacs et aux grandes rivières. Depuis 8000 ans y cohabitent en nomades Cris et Anishinabeg Abitibiwinnik (Algonquins). Il y a à peine 100 ans, les richesses minières et forestières ont activé l'installation de compagnies, la christianisation et la colonisation venue de la province de Québec. Progressivement, les Amérindiens, selon l'expression consacrée par le documentaire de Richard Desjardins et Robert Monderie, deviendront un « peuple invisible ».

Or, depuis le début des années deux mille, il y a réapparition de la « présence autochtone » dans cette région excentrique. Des négociations, des traités, des partages et des « dialogues » progressent. Des avancées politiques et économiques ont pris forme avec les traités modernes entre les Cris, Inuits et Naskapis, découlant de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois en 1976 et de son renouvellement en Paix des Braves en 2003. Ces mesures ont d'abord profité aux Cris et aux Abitibiens. Moins aux Algonquins.

Les communautés algonquines ont vu leurs territoires inondés par les réservoirs d'Hydro-Québec – comme le réservoir Dozois pour la communauté de Kitcisakik –, ce qui a provoqué des déplacements forcés. L'anomie, engendrée par bien des problèmes sociaux s'y agglutinant, et la pauvreté se sont installées.

Heureusement, les choses changent. Après sept générations de mal-être, d'enculturation et d'assimilation, on assiste à la reconnexion entre les vieilles et les jeunes générations, permettant la réappropriation en accéléré des bagages culturels traditionnels. C'est ce que reflètent ces dernières années, par exemple, le retour dans les communautés de la fierté des langues, des savoir-faire artisanaux et de leur inscription dans le circuit des pow-wow. Parallèlement, l'ouverture des institutions du savoir et d'enseignement aux Autochtones du Cégep de Rouyn-Noranda et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT), avec ses pavillons à Rouyn-Noranda et à Val-d'Or, ainsi que de récentes initiatives pour une meilleure cohabitation, même touristique, entre Québécois et Autochtones semblent des signes de changement.

Sur ce plan, les artistes font figure d'éclaireurs.

Dans l'écosystème de l'art à l'échelle régionale, des signes avant-gardistes annonçaient des percées à la fin des années quatre-vingt-dix. C'est ce que signalaient, notamment, les participations individuelles de pionnières comme Glenna Matoush et Virginia Pésémapéo Bordeleau à des expositions, à des œuvres d'art public et à des symposiums (Présence autochtone, 1990 ; Vingt mille lieues/lieux sur l'Esker, 1997 ; Pass'Art, 1999). Des œuvres de contestation, de décolonisation et de réappropriation s'y sont ajoutées, notamment par le travail photographique et documentaire de l'artiste cri Neil Diamond. Ainsi son fameux documentaire *Hollywood et les Indiens* (2010), gagnant de plusieurs prix internationaux, est-il devenu une référence pour l'analyse critique de la figure de l'Indien et du cow-boy comme stéréotypes construits par le cinéma.

Dans la deuxième décade des années deux mille, on note une plus grande circulation d'artistes autochtones, de plus en plus d'expositions et de résidences internations. Récemment, les tournées du Wapikoni mobile dans les communautés, derrière le vidéaste, rappeur hip-hop, comédien et photographe Samian, le film *3 histoires d'Indiens* de Robert Morin tourné à Lac-Simon ainsi que quelques expositions d'arts visuels hybrides ont favorisé l'émergence de créateurs originaires de l'Abitibi et du Témiscamingue aux œuvres multidisciplinaires originales. Des joueurs traditionnels de tambour Screaming Eagles sur la route des pow-wow à Kevin Papatie de Kitcisakik, en passant par Nadia Myre dont les racines familiales se trouvent à Kitigan Zibi (Maniwaki), l'affirmation autochtone, dans les sillons tracés par les aînées toujours actives, a pris place de manière irréversible.

Avec l'exposition *Dialogue* au centre d'art actuel L'Écart de Rouyn-Noranda et l'exposition *Nikiwin/Renaissance/Rebirth* au Centre d'exposition de Val-d'Or, toutes deux en 2014, on note une effervescence des expériences de cohabitation, de rencontre et même de cocréation. Cet été, le Centre d'exposition de Rouyn-Noranda a de même programmé trois expositions : *Le silence des aînés*, *Dialogue deux* et *La Jamesie*. Des journées-ateliers de médiation culturelle (« Où en est l'art autochtone ? ») et un colloque sur la littérature autochtone sont venus compléter le projet pour faire de ce lieu un des endroits incontournables en 2015 quant à l'affirmation autochtone par l'art.

Le silence des aînés de Virginia Pésémapéo Bordeleau

Le long corridor d'entrée du Centre d'exposition de Rouyn-Noranda est « habité » de façon inhabituelle. Des visages surdimensionnés nous regardent de leurs yeux perçants ! Huit grands portraits, peints en noir et blanc sur des toiles comme celles qui recouvrent les tentes, nous enveloppent.

L'exposition commence avec le regard d'Ignace, le *kukum* (grand-père). Virginia Pésémapéo Bordeleau, à propos de son exposition, le décrit ainsi : « Ma communauté d'origine, Senneterre, était le territoire de trappe d'un arrière-grand-père par alliance, Ignace Wescutie. Je me souviens de cet homme grave et silencieux, qui vivait

seul à la fin de sa vie dans une bicoque au bord de la rivière Nottaway, rebaptisée Bell. » Le thème et le ton sont donnés par ce seul visage d'homme. Les autres sont des *nukum*, des grand-mères, des aînées.

Le Centre offre la primeur du début d'un projet pictural personnel qui ira en croissant de la part de Pésémapéo Bordeleau. Elle y remonte le fil de sa mémoire pour faire surgir en images une « contre-proposition » à l'oubli. Cette série, qu'elle intitule *Le silence des aînés*, donne à voir une improbable écoute de nos arrière-grands-parents et de nos grands-parents qui ont traversé au cours de leur histoire des attachements et des arrachements. Pésémapéo Bordeleau explique son attitude d'artiste responsable : « J'ai voulu rendre hommage aux premiers habitants du territoire en peignant leur visage sur une toile écrue comme la toile des tentes sous lesquelles ils sont nés. Hommage à leur mémoire, car la plupart nous ont quittés. Hommage à leur silence et à la transmission de leur héritage qui émerge malgré le temps qui passe. »

Ce travail de la mémoire intemporelle comme matériau, l'artiste le stylise formellement en combinant trois éléments : l'agrandissement comme métaphore du *nous* qui l'emporte sur les *je* ; la dramatisation par l'usage du noir et blanc, « cassant » brillamment son esthétique surtout connue par l'usage vivifiant des couleurs ; l'accent perceptif mis sur l'intensité des yeux.

Sur ce dernier point, elle se fait insistante : « J'ai voulu que leurs yeux nous subjuguent par l'utilisation du noir et blanc, accentuant ainsi la tristesse, la mort qui vient, la joie, contenues dans le seul regard. Un silence pesant et une présence palpable au-delà de l'absence. » D'entrée de lieu et de jeu, le regardeur n'est plus seul à cheminer vers les expositions *La Jamesie* et surtout *Dialogue deux*.

La Jamésie de Geneviève et Matthieu

Circuler dans les territoires et les époques semble une procédure artistique de quête identitaire qui renoue avec le nomadisme des Algonquiens. Pour les Abitibiens, le Nord, c'est la Baie-James et le Nunavik. Les exploiteurs économiques des ressources de la Mère-Terre, de la Grande Tortue Yadia'wish, ont leur « Plan Nord », sans considération terminologique. Les Amérindiens et les Inuits nomment le territoire dans leur langue *Nionwentsïo*, *Nitassinan*, *Nitaskinan*, *Elnou* et, pour les Cris, *Iiyiyuuschii*. Les Blancs, au fil des contacts puis de leur implantation dominante, ont renommé le territoire, tantôt avec des mots amérindiens comme *Kanata*, *Kébek*, *Hochelaga*, *Ontario*, *Toronto*, *Chicoutimi*, etc., qu'on retrouve ensuite dans les sciences humaines comme *Huronie*, *Iroquoisie* et, récemment, crise identitaire oblige, dans la littérature et le documentaire avec des néologismes métissés comme *Kébec*, *Québékoisie* et *Amérikoises*.

Après des passages à L'Œil de Poisson à Québec, puis à Vaste et Vague à Carleton-sur-mer, le duo Geneviève et Matthieu a présenté au Centre d'exposition une autre étape de ce projet évolutif démarré en 2011 sous la thématique « Jamésie » : « La Jamésie, c'est vrai. Située dans la région Nord-du-Québec, la Jamésie, aussi appelée Territoire de la Baie-James, est habitée par des Cris et des Jamésiens. C'est l'une des dernières régions vierges du monde. »

L'œuvre interdisciplinaire s'est développée à partir du vécu et des documents photographiques et vidéographiques captés lors de ce périple entre Rouyn-Noranda et la Baie-James. Dans les différents séjours en atelier, nos deux compères lui ont donné de multiples formes, allant de l'enregistrement 33 tours et du CD avec pochette et livret des poèmes-chansons à une vidéo expérimentale projetée dans un des énormes dispositifs sculpturaux installés dans la salle cubique du Centre d'exposition de Rouyn-Noranda.

> Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Le silence des aînés*, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, 2015. Photo : Guy Sioui Durand.

> Geneviève et Matthieu, projet évolutif *La Jamésie*, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, 2015. Photo : Christian Leduc.

De cette impressionnante mise en espace, notons une osmose du style du duo dans les formes circulaires et en suspension propres à la vision et à la créativité amérindiennes. Le tandem fait allusion aux tambours et aux capteurs de rêves dans sa vidéo et ses installations, comme ce gros trampoline devenu tondo pictural. *La Jamésie* insuffle une sorte de désacralisation de l'objet d'art au profit de « l'esprit des objets » si caractéristique de la spiritualité traditionaliste amérindienne. Un parti pris se dégage de la salle : celui d'affirmer une identité allochtone ayant comme vis-à-vis celle des Autochtones, les deux différentes, mais habitant le même territoire. Pour Geneviève et Matthieu, « *La Jamésie,* c'est aussi un concept, une métaphore de notre espace mental. Notre Plan Nord. Artistiquement seuls dans l'atelier. Ouvrir la porte. Libres. Vivre avec les animaux, les tordus, les exclus. Vivre avec les artistes, les sauvages ».

Entre *Le silence des aînés* à dissoudre et *La Jamésie* à renouveler, la mise en espace culmine avec l'événement *Dialogue deux* dans la grande salle.

Dialogue deux

Parlons d'entrée de jeu d'une suite dans les idées. Après *Dialogue*, une première exposition d'œuvres d'artistes amérindiens de la région, initiative de L'Écart, lieu d'art actuel, sous le commissariat de Jean-Jacques Lachapelle – et dont Pésémapéo Bordeleau était une des artistes exposées –, c'est en tant que duo de commissaires, un an plus tard, que Lachapelle et Pésémapéo Bordeleau allaient rassembler en un « campement artistique » six paires d'artistes autochtones et allochtones pour *Dialogue deux* ! Sous le sceau du double et un mode de production interculturel et interdisciplinaire, une originale formule a pris forme.

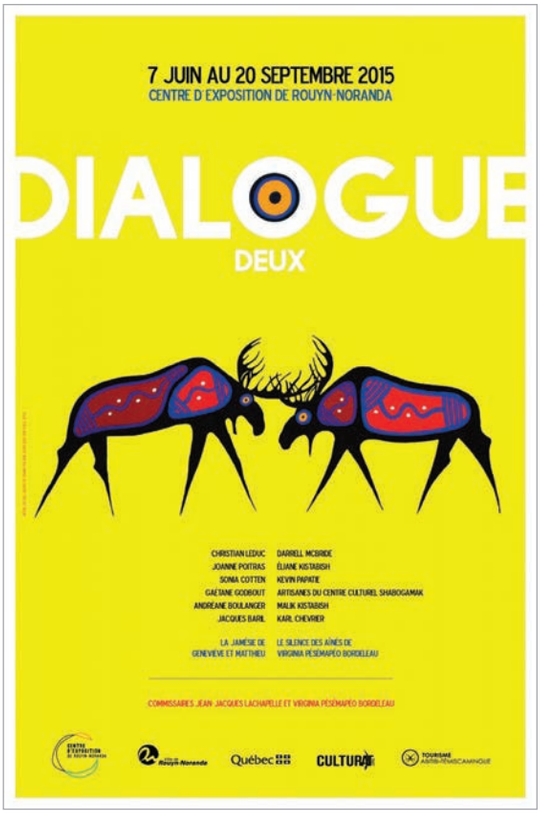
Que ce soit par la géographie régionale, où les eaux se partagent pour couler soit vers la baie James au nord, soit vers le fleuve Saint-Laurent au sud, par le couplage de l'aire du Témiscamingue à l'ouest et de celle de l'Abitibi à l'est ou encore par la fusion du secteur Rouyn et du secteur Noranda en une même ville, la dynamique territoriale de la région se dédouble. Il en va de même pour la présence amérindienne. Elle est composée de Cris et d'Algonquins, qui se nomment eux-mêmes Anishinabeg, se partageant entre Ojibwés et Abitibiwinnik.

Dans un tel contexte, il est tout à fait logique que le duo de commissaires ait convoqué artistes québécois et amérindiens des communautés du Témiscamingue et de l'Abitibi pour un projet de cocréation. Le jumelage par paires de créateurs autochtones-allochtones avait comme objectif d'aller dans le territoire imaginaire de l'autre, de s'en inspirer, d'échanger pour créer ensemble, sans distinction entre artisanat et art multimédia. L'écrivaine et artiste visuelle Virginia Pésémapéo Bordeleau résume la situation : « Qui, sinon les créateurs, les artistes visionnaires, sans frontières, sans œillères, sans préjugés, sauront construire le pont vers l'échange, recréer une confiance réciproque, rétablir le dialogue ? »

Dialogue deux s'est voulue politiquement engagée, l'exposition offrant un lieu de visibilité aux artistes autochtones des communautés, méconnus parce qu'à l'écart des circuits et des réseaux de l'art. En s'appuyant sur le fait que la culture autochtone de la région possède un solide ancrage dans la culture traditionnelle, en puisant dans les savoirs, savoir-faire et savoir-vivre des aînés, le passage à des formes d'art fortement codées par l'Occident (la peinture et la sculpture) et à des formes d'un monde globalisé (la vidéo et la musique) devenait un fascinant défi.

D'une part, les artistes autochtones encore proches d'une culture ancestrale, d'une vie nomade, parlant leur langue maternelle, se sont permis d'intégrer le traditionnel et le contemporain. D'autre part, les artistes allochtones avaient comme mission d'aller en milieu amérindien, de ressentir in situ ce qui les séparait mais aussi ce qui les rassemblait culturellement. Une telle incursion et immersion des artistes allochtones dans les communautés autochtones représentait une manière concrète d'ouvrir la porte vers une compréhension de l'univers des Premières Nations et de se confronter à la tradition orale et à l'artisanat (broderie, paniers d'écorce avec motifs peints, tambours, etc.). Le processus de jumelage a produit des œuvres contextuelles fortes.

Dans le hall, au-dessus des portes doubles donnant accès aux œuvres de l'exposition *Dialogue deux*, est accrochée, tel un panache, *Fall Bucks*, la peinture que Frank Polson avait produite dans le cadre du premier *Dialogue*. Sur fond jaune vif, deux orignaux mâles s'affrontent lors de la saison de reproduction. L'œuvre a servi d'affiche pour la seconde édition, allant même créer certains remous parce qu'elle exprime paradoxalement l'affrontement, alors que le propos se veut celui du rapprochement. Mais, entouré des magnifiques et lumineux *tewegan* (tambours) fabriqués par Alexis Wézineau, le cercle qui rassemble et le



cœur de la Mère-Terre qui bât, le résultat donne beaucoup plus à songer au mythe fondateur iroquoien de la femme qui tombe du cosmos sur le dos d'Yadia'wish, la Grande Tortue : la Grande Tortue a convoqué tous les animaux à mettre sur son dos la terre pour accueillir celle qui enfantera des jumeaux, Iwouskéa et Tawiskaron, aux valeurs et aux conduites humaines souvent antagonistes. C'est l'histoire des *ongweongwe* (vrais humains), dira-t-on. La nôtre !

Les œuvres de Polson et de Wézineau constituent une réelle introduction aux gémellités artistiques joignant les Kevin Papatie, Karl Chevrier et de nouveaux créateurs autochtones comme Malik et Éliane Kistabish, Darrel McBride et les artisanes du Shabogamak aux Sonia Cotten, Jacques Baril, Andréane Boulanger, Joanne Poitras, Christian Leduc et Gaétane Godbout.

Malik Kistabish est un danseur traditionnel et Andréane Boulanger est une danseuse-performeure. Ensemble, ils

ont ouvert l'événement par un métissage aux apparences spectaculaires mais camouflant la distance culturelle. Le son percutant des Screaming Eagles, ces joueurs de tambour en provenance de Lac-Simon, a dynamisé Malik Kistabish tandis qu'Andréane Boulanger entrait dans le tourbillon en écoutant des sonorités et rythmes contemporains dans ses écouteurs ! Par la suite, une projection vidéo dans l'exposition, bien qu'elle donnait à penser que les gestes des deux se provoquaient et se répondaient mutuellement, est venue camoufler cet « écart » tout autant technique que culturel.

Une série de sculptures tracent une ligne au centre, démarquant la mise en espace des autres dispositifs exposés. Ces œuvres expriment de manière monumentale les allers-retours entre les mondes algonquin de Notre-Dame-du-Nord au Témiscamingue pour Karl Chevrier et abitibien du petit village de Gallichan pour Jacques Baril.

Au centre de la grande salle, un vénérable canot en écorce de bouleau sorti de l'atelier de l'Algonquin s'encastre horizontalement dans la coque à la verticale d'une barque peinte en bleu et dont les revêtements patiemment enlevés révèlent des armatures communes. L'effet est saisissant ! D'un côté, les assemblages issus de matériaux recyclés par l'imaginaire de Chevrier, racontant la culture des Anishinabeg, donnent à penser aux *okis*, ces esprits de la forêt ; de l'autre, les sculptures métalliques de matériaux agraires tordus (par les glaces), soudés, raboutés, ainsi que le grand diptyque sur bâche au mur de Baril sont issus d'une recherche sur les missionnaires lors de la colonisation. Cette ligne de sculptures renforce la symbolique du courant, route naturelle vers la pénétration des territoires de l'un et de l'autre.

Éliane Kistabish œuvre à Val-d'Or où elle fusionne son esprit artistique au travail communautaire. La filiation identitaire avec son père occupe une grande place dans son imaginaire amérindien. C'est ce que révèle son tableau brodé des deux côtés sur géofilm. Un dialogue interculturel dédoublé y est inscrit. Puisque le tableau est suspendu au-dessus de l'installation composée de statuettes d'argile cuites sur un feu artisanal, qui nous révèle la constance de la quête artistique d'une certaine Amérique authentique chez la chevronnée Joanne Poitras, il faut s'en approcher. Et écouter. Tout en douceur, un filet sonore modifie l'installation. L'intimité du dialogue s'y noue davantage.

1186 : Am I Next est une vidéo qui s'inspire d'une chanson de McBride. Projetée sur le mur de manière à faire impact, dans une belle complicité entre les images animées du musicien-vidéaste Darrell McBride et les images fixes du photographe Christian Leduc, l'œuvre aborde crument le cas tragique des femmes autochtones disparues ou assassinées au pays. La projection dessine une réalité sensible : une scène de petites filles rieuses dont l'une est suivie par une voiture ; son enlèvement est souligné par son vélo abandonné sur la route. Les photos immenses, recomposées de plusieurs portions de visages de femmes – qui pourraient être les prochaines victimes – par Christian Leduc, encadrent la vidéo de McBride, donnant à penser à la structure du drapeau canadien. C'est frappant !

Au sol, un bassin rempli d'eau fait office d'écran. Une branche de sapinage permet de faire frissonner l'eau dont la limpidité nous laisse voir quelques cailloux. Le dispositif brise de manière géniale et séductrice l'horizontalité des présentations filmiques. Les images qui défilent nous entraînent plus au sud, sur le continent. Kevin Papatie est originaire de Kitcisakik, une communauté algonquine située au bord du grand lac Victoria dans la réserve faunique La Vérendrye. Il poursuit ici son œuvre de haute voltige expérimentale – il a déjà plus d'une dizaine de courts métrages à son actif,

Exposition *Dialogue deux*, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, 2015. Photos : Christian Leduc.

> Sonia Cotten et Kevin Papatie

> Christian Leduc et Darrell McBride

tous salués par la critique et des prix, dont *L'amendement* sur la langue algonquine, *Trésor de lumière* sur les générations de femmes et *Liberté* sur l'emprise des drogues dans les communautés. En tandem avec l'énergique fragilité de la poète et slammeuse nomade Sonia Cotten de Rouyn-Noranda, il nous chuchote : « J'habite deux mondes, mais aucun ne m'habite. » Il convertit en image l'aspect paradoxal des mots, pourtant intensément chaleureux, soufflés sensuellement par la voix de Cotten dans les écouteurs qui se jumellent au bassin rempli d'eau. Une œuvre très forte.

Gaétane Godbout est une artiste importante en Abitibi. Acceptant de s'immerger dans la culture de l'Autre, celle des femmes amérindiennes, elle a vécu – et rendu en œuvre – un choc interculturel : vivre, méditer et s'engager poétiquement là où les grands-mères artisanes du centre culturel Shabogamag de Senneterre l'ont entraînée politiquement par leurs dialogues de création. De manière en apparence routinière, avec la patience qui sied aux savoirs et aux savoir-faire artisanaux, les aînées de plusieurs communautés algonquines, mais aussi innues et cries, se réunissent périodiquement dans un chalet retiré dans la forêt pour créer et agencer en silence.

Gaétane Godbout s'est jointe à elles, découvrant le talent, le labeur, les festins de gibiers, mais surtout l'engagement pacifique, ce qui allait donner un mur d'œuvres exceptionnelles dans l'exposition. Titré *Nepegan* (couverture), ce dialogue propose une grande courtepointe qui agence sur fond noir les arbres et plantes de l'environnement, nous introduisant aux plantes médicinales autochtones. Entre les feuilles et les fleurs surgissent l'ours, le castor, le huard, le loup. La spiritualité et les clans sont esquissés, certes, mais l'essentiel se trouve dans le processus continu de création : les grands-mères sont à construire une grande œuvre dont chaque carré illustré est dédié au millier de jeunes femmes autochtones disparues ou assassinées.

De manière méditative et pacifique, les *nukum* s'arriment aux revendications du plus vaste mouvement pancanadien Idle No More et aux œuvres plus contemporaines des Rebecca Belmore, Hannah Claus, Sylvie Paré, Nadia Myre et Virginia Pésémapéo Bordeleau, tout comme d'ailleurs au propos de la vidéo *1186 : Am I Next*. Dès lors, laissant dépasser du fil rouge ou des traits dans ses peintures, Godbout, pour compléter *Nepegan* aligne une tendre picturalité, faite de battements de cœur qui rejoignent et poétisent les gestes minutieux mais politisés dont elle a été témoin lors de rencontres silencieuses dans le bois. ◄

> Jacques Baril et Karl Chevrier

Notes

1 L'éditorial s'intitulait « Au regard de l'aigle, les Indiens sont partout et nulle part ». S'ensuivait une section en hommage aux aînés intitulée « Pionniers parmi les chasseurs-chamans-guerriers de l'art ». Le spectre multidisciplinaire de la créativité autochtone était ensuite étalé en plusieurs sous-sections. Sous le vocable des formes de l'*oralité*, il était question de rythmes, de sons et de prises de parole. Des pow-wow au hip-hop, de la théâtralité aux performances, de la poésie aux littératures vivantes, un premier pan du portrait est apparu. Métaphoriquement sous l'appellation « Peaux visuelles tendues ou animées sur le dos de la Grande Tortue », un tour des expositions, des événements, des documentaires et du cinéma, tant dans les communautés qu'en ville, nous a introduits aux ancrages locaux et aux avancées internationales de l'art autochtone. Le chapitre final abordait la question des complices par cette interrogation : « Et si nous étions tous Indiens ? »

2 *Ononthio* signifie « grande montagne » en langue wendat. C'est l'expression ancienne des chefs amérindiens pour désigner les chefs d'État (pape, roi, gouverneurs…) et les chefs militaires chez les Français et les Anglais lors des contacts et du commerce, puis de la Conquête. Aujourd'hui ce sont les ministres et les officiers bureaucratiques qui sont désignés par ce mot.

3 Œuvre de 2011 exposée entre autres lors de *Baliser le territoire : manifestation d'art contemporain autochtone/A Stake in the Ground* : *Contemporary Native Art Manifestation*, Art Mûr, Montréal, du 14 janvier au 25 février 2012.

4 Installation vidéo présentée à la Biennale de Venise, pavillon canadien, du 12 juin au 6 novembre 2005.

5 Performance créée au festival Talking Stick, Vancouver, 23 juin 2002.

6 Exposition présentée dans le cadre du colloque « Iakwé:iahre (We Remember/Se remémorer) », Collectif des commissaires autochtones du Canada, Musée McCord, Montréal, du 16 au 18 octobre 2014.

7 Florene Belmore, « L'action sur le temps », Feuillet de l'exposition *Somewhere Else* : *Rebecca Belmore*, du 12 septembre au 17 octobre 2015, Oboro, Montréal, 2015.

8 *Creation or Death : We Will Win*, Castillo de la Real Fuerza, Cuarta Bienal de La Habana, 1991 ; *Bury My Heart*, Material Culture, Paris Gibson Square Museum et Great Falls, Montana, 2000 ; *Vigil*, Talking Stick Festival, Full Circle First Nations Performance, Firehall Theatre, Vancouver, 2002 ; *Omaa*, *Stronger Than Stone : (Re)Inventing the Indigenous Monument*, Wanuskewin Heritage Park, Saskatoon, 2014.

9 F. Belmore, « L'action sur le temps », *op. cit*.

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conception et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».

LE MOT QUI FAIT, WOW
UN MOT QUI FAIT, WOH

▶ HÉLÈNE MATTE

Faire entendre la voix des tiens.
Avec les autres.
Unir.
Ton chant de paix[1].

D'abord, un peu d'histoire. En 1880, la Loi sur les Indiens interdisait aux peuples autochtones du Canada d'importantes cérémonies traditionnelles. Les participants d'un potlatch ou d'une danse tamanawas étaient jetés en prison. La Loi fut changée en 1895 : toutes les danses liées au partage de dons furent alors proscrites. À la suite de négociations, seules les danses adaptées au calendrier non autochtone et excluant la cérémonie du don furent tolérées. Or, les amendements apportés modifièrent la Loi de mal en pis : en 1914, danses et habits traditionnels ne devaient se manifester qu'à l'intérieur des réserves ; en 1925, un amendement interdisait complètement les pow-wow, la danse du soleil et les tentes à sudation. La répression et la curiosité touristique régentèrent ainsi les traditions amérindiennes jusqu'en 1951, année où le gouvernement légalisa enfin les pow-wow et les cérémonies traditionnelles : « Alors qu'il s'agissait à l'origine d'une manifestation guerrière ou spirituelle, les *pow-wow* ont pris une tournure festive et culturelle. Les *pow-wow* modernes sont généralement "intertribaux", c'est-à-dire que tout le monde peut participer. Ils sont aussi l'occasion d'organiser des concours de danse ou des foires pour l'artisanat traditionnel. Il semblerait que les *pow-wow* soient devenus l'un des principaux moyens de l'expression de l'identité amérindienne et de la sauvegarde de leurs cultures[2]. »

Cela dit, que l'on s'offusque de l'intention de Radio-Canada d'intituler *Pow-wow* une émission de variétés est compréhensible. C'est ce qu'a souligné, avec beaucoup de diligence, la poète de Pessamit Natasha Kanapé Fontaine, dans une lettre ouverte transmise à la société d'État et faisant suite à l'annonce de sa programmation en avril 2015. Dans sa lettre, la poète et militante a non seulement relaté l'historique de l'utilisation du mot, mais aussi partagé la parole de représentants des Premières Nations dénonçant des cas d'appropriation culturelle. Didactique, elle a également pris le temps d'expliquer cette notion : « L'appropriation culturelle, c'est extraire un seul aspect d'une culture pour le faire sien, sans comprendre la culture dont il est extrait. Et c'est doublement insultant quand ça vient d'une culture en position de domination[3]. »

Cette lettre a eu raison du titre prévu, et l'émission a été débaptisée avant sa diffusion. L'affaire a fait quelque bruit médiatique avant de se perdre dans le tapage quotidien d'informations. Parmi les notes particulièrement fausses entendues, la voix de Sophie Durocher sonnait à s'en tirer les cheveux. Sur un ton ironique teinté de mépris, elle se jouait d'inquiétude pour l'usage futur d'autres mots d'origine autochtone : « Va-t-on se faire accuser d'"appropriation culturelle" parce qu'on glisse en anorak dans un toboggan[4] ? » Or, Kanapé Fontaine avait pris soin de préciser : « Je m'oppose donc à toute utilisation de mots ou de constituants des cultures autochtones à des fins commerciales et vides de sens[5]. » Voilà pour le respect des cultures autochtones, mais ce respect des mots ne devrait-il pas être généralisé ? Plutôt que le verbiage médiatique, ne devrait-on pas entendre la poésie ? Et ses silences ? Sans doute, *Le Journal de Québec* aurait mieux fait de diffuser la poésie de Kanapé Fontaine. Tandis que Durocher s'offusque qu'« une jeune auteure innue envoie une lettre aux médias » et que celle-ci ait un impact, sa réaction démontre qu'il est effectivement nécessaire de se méfier des « cas d'inconscience, d'ignorance, de l'histoire et de l'impact du colonialisme sur les Premières Nations du Québec et du Canada »[6]. Il faudrait ajouter l'ignorance du pouvoir des mots qui sont non seulement les joints entre les cultures mais ceux de la culture tout court. Les mots fondent la relation. En fin de compte, le seul intérêt du commentaire de Durocher est peut-être qu'il ait révélé un témoignage authentique, contrastant avec sa superficialité : « Laissez-moi vous rencontrer [*sic*] une histoire ! Je suis un gars d'origine atikamekw. Je suis une personne qui aime beaucoup les pow-wow. Chaque été, mes amis et moi prenons le sentier des pow-wow et parcourons […] le Québec et l'Ontario et [allons] quelquefois jusqu'aux USA. Dans les années 60 et même avant, le terme *pow-wow* a été très utilisé par les hippies et les Caucasiens pour désigner un party ou un rassemblement de Caucasiens pour boire, se droguer, etc. (un vrai party). Les Autochtones, eux, célébraient la vie, la famille et les esprits dans la sobriété avec les rythmes des tambours qui représentent les battements de cœur de la Terre-Mère. Cet événement s'appelait Obwaganishmowin, connu aujourd'hui sous le nom de Pow-Wow. Évidemment, comme chaque fois, les Caucasiens qui aimaient se moquer des autres cultures, "comme vous venez de le faire", ont utilisé ce terme pour désigner la célébration autochtone. Les Autochtones ont alors adopté ce terme, pow-wow, pour montrer aux Caucasiens qu'ils n'ont pas peur du ridicule. Avec les années, les Caucasiens ont arrêté de l'utiliser jusqu'à ce jour. Aujourd'hui, le pow-wow est connu mondialement avec sa réputation de célébrer la culture des Premières Nations, un événement spectaculaire où tu peux voir toutes les catégories de danse qui existent chez nous. Un événement qui est ouvert à tous et qui se fête dans la sobriété et en harmonie. Ma grande question est : "Pourquoi aujourd'hui vous voulez le réapproprier ? Est-ce que c'est juste ENCORE dans le but de dénigrer notre culture comme vous le faites si bien ? ou simplement de l'ignorance ??? Ne sois pas insultée quand on vous dit que vous êtes des descendants de colonialistes"[7]. »

Il y a à peine plus de 60 ans que les pow-wow ont été légalisés au Canada. Il est compréhensible que le sujet soit sensible et qu'il suscite des ressentiments. On ne peut que saluer l'initiative de Kanapé Fontaine et recevoir la leçon magistrale qu'elle a donnée à partir d'un seul mot. Un mot qui sonne léger comme une fête, mais qui est lourd de sens. *Pow-wow* est un mot splendide. Un beau mot-onomatopée qui retentit comme un tambour. *Pow-wow*, ça cogne dans l'oreille comme le *bang* d'un poing, puis ça se réconcilie dans un *wow* émerveillé qui peut s'étirer jusqu'au bout du souffle. Pas étonnant que des ténors des communications aient voulu se l'approprier : c'est un mot accrocheur, parfait pour un concept publicitaire. Mais un mot ne vient jamais seul ; il porte en lui une histoire qui a ses légendes et ses fantômes. Il participe à un vocabulaire tantôt flétri, tantôt meurtri. En ce sens, si l'émission de Radio-Canada cherchait un nouveau mot racoleur, ludique, mais cette fois conséquent, *Pow-pow* pourrait être le titre choisi. Ainsi, les cowboys du *showbiz*, attrapant les vedettes au goût du jour dans ses lassos de conversations mondaines, pourraient galoper sans complexe sur leur cheval médiatique dans le rodéo du divertissement. Qui sait si l'autodérision nous guérira enfin de notre ignorance, maintenant que nous connaissons le pouvoir des racines (des mots) et leur médecine… ◀

Notes

1 Natasha Kanapé Fontaine, *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, Mémoire d'encrier, 2012, p. 8. Ce recueil a reçu le Prix d'excellence de la Société des écrivains francophones d'Amérique en 2013.
2 Wikipédia, *Pow-wow* [en ligne], page consultée le 6 mai 2015, www.fr.wikipedia.org/wiki/Pow-wow.
3 N. Kanapé Fontaine, « Lettre aux diffuseurs de la future émission de variétés intitulée "Pow-wow" » [en ligne], *Innu Assi*, 20 avril 2015, page consultée le 30 avril 2015, www.natashakanapefontaine.wordpress.com/2015/04/20/lettre-aux-diffuseurs-de-la-future-emission-de-varietes-intitulee-pow-wow-2/.
4 Sophie Durocher, « Le Pow Wow n'aura pas lieu » [en ligne], *Le Journal de Québec*, 23 avril 2015, page consultée le 30 avril 2015, www.journaldequebec.com/2015/04/23/le-pow-wow-naura-pas-lieu.
5 N. Kanapé Fontaine, « Lettre aux diffuseurs de la future émission de variétés intitulée "Pow-wow" », *op. cit.*
6 *Ibid.*
7 Hibert Nikawi, commentaire corrigé à propos de l'article de Sophie Durocher, « Le Pow Wow n'aura pas lieu », *op. cit.*

Hélène Matte est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle est présentement doctorante en littérature, art de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Auteure de nombreux articles sur l'art et organisatrice d'événements culturels, sa pratique interdisciplinaire interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies manifestes hors du livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique.

CHOC

NATASHA KANAPÉ FONTAINE

Bonjour, je suis très heureuse d'être ici, d'honorer mes ancêtres, mes grands-pères, mes grand-mères, et d'être debout, en vie, devant vous aujourd'hui. J'ai prié, j'ai remercié le Créateur de m'avoir donné la vie, de m'avoir montré à être reconnaissante envers la vie. J'espère honorer la mémoire des femmes autochtones disparues et assassinées, et, peut-être, pouvoir soulager la douleur des femmes abusées physiquement, psychologiquement, sexuellement. J'espère participer à la guérison de ces femmes qui ont été déshonorées. Par la poésie et la prise de parole, j'espère participer à la guérison de l'ensemble des Premières Nations et des peuples autochtones du Canada.

Ce matin, je n'ai pas mis mes mocassins ; j'ai mis mes chaussures de ville pour pouvoir vous parler et être dans vos souliers. Mais j'ai apporté mes mocassins pour inviter mes ancêtres à m'accompagner dans mon chemin. S'ils sont vides, c'est peut-être pour une autre présence que la mienne. Depuis que je suis petite, j'ai commencé à mettre des chaussures de ville. J'ai commencé à parler en français, au détriment de ma langue maternelle, parce qu'il fallait apprendre le français pour survivre en milieu urbain. De plus en plus, les jeunes doivent sortir des réserves parce qu'il n'y a pas d'avenir dans une réserve. Ma mère avait fait en sorte qu'on aille vivre à Baie-Comeau parce que, pour elle, c'était déjà insupportable. Je me souviens, elle m'avait dit qu'elle voulait me sauver de ces mauvaises conditions de vie.

Depuis, j'ai appris mon histoire, l'histoire des Premières Nations, l'histoire de la résistance des Premières Nations, ici, au Canada, aux États-Unis, en Amérique du Nord, partout dans les Amériques et partout dans le monde. Et j'ai compris que je n'avais pas à affronter tous les démons à l'intérieur de moi : il fallait que je les guérisse ; il fallait que je leur parle. Et j'ai pardonné à ma mère et à ma grand-mère pour les blessures intergénérationnelles qu'elles m'ont transmises. J'ai travaillé sur ces blessures, pour être capable d'avancer dans la société dominante, le front comme un delta devant l'adversité. Ce n'est pas facile, ça demande beaucoup de sacrifices. Je prends la parole pour ceux qui ne sont pas capables de la prendre, qui ne maîtrisent pas le français, qui ne savent pas écrire en français, pour que ceux qui parlent français comprennent enfin les réalités des peuples autochtones du Québec et du Canada, et surtout notre façon de penser.

Six mois avant le début du mouvement Idle No More, j'ai écrit un texte. J'avais reçu une vision, j'avais vu que les personnes dans les communautés, dans les réserves, se levaient, se rassemblaient pour la première fois depuis des centaines d'années, avec des tambours, des chants, des plumes et des habits traditionnels, avec une fierté sans égale, pour combattre le racisme et la discrimination, présents partout au Canada et en Amérique. J'ai écrit ce texte parce que je voulais donner cette idée-là à mon peuple, aux gens de ma génération.

Finalement, le mouvement est arrivé. J'avais sans doute capté cette énergie qui se préparait et qui m'a transportée jusqu'à vous ce matin. Vous allez le voir bientôt : tous les jeunes qui ne sont pas encore sortis des réserves, mais qui sont en train d'y penser ; ils sont beaucoup plus nombreux que la simple personne devant vous aujourd'hui, beaucoup plus que vous l'imaginez ; ils ont avec eux une force surnaturelle, la puissance d'un peuple, avec une diversité incroyable, qui a survécu à tous les abus possibles. À partir de maintenant, nous devons discuter, nous devons gratter les peaux que nous allons nous échanger. J'espère voir dans l'avenir de notre Québec et de notre Canada une collaboration, sincère et égale, entre les Premières Nations et les Canadiens. J'espère du Québec qu'il sera en mesure de montrer l'exemple, de travailler en collaboration avec les Premières Nations.

Vous savez sans doute tous ce qui s'est passé dans les derniers jours, aves les allégations des femmes autochtones abusées à Val-d'Or par le corps policier. Pour moi, c'est la manifestation de quelque chose de beaucoup plus pourri, qui se trouve en-dessous de ce qu'on peut voir, dans le principe même des réserves. Aujourd'hui, nous les appelons des communautés mais, selon la Loi sur les Indiens, ce sont des parcs à Indiens. La femme autochtone n'y a pas droit à une réelle justice. On ne lui reconnaît pas de réels droits humains.

La Loi sur les Indiens a été créée en 1876 et est toujours en vigueur. Le racisme est basé sur le préjugé selon lequel on aurait donné des avantages aux Autochtones au Canada avec la Loi sur les Indiens. Mais c'est une loi qui nous tord le cou, qui nous empêche de respirer, de nous épanouir, de vivre selon notre propre philosophie traditionnelle, notre propre système politique. Elle est en train de craquer de partout. Une nouvelle génération arrive, avec beaucoup plus de connaissances, de jugement et de discernement que même moi, j'en avais il y a quelques années. Ce sont eux qui vont être capables, selon la volonté du gouvernement canadien, d'abolir la Loi sur les Indiens.

Je suis fière d'être une femme autochtone. Descendante des peuples autochtones du Canada et de l'Amérique du Nord, je suis héritière d'une mémoire qu'on a tenté d'éradiquer, d'un pays qu'on a oublié. Puisque nous partageons le même territoire, nous devons ensemble retourner à cette mémoire et l'honorer. Je vous souhaite d'entamer un dialogue avec les Premières Nations à partir d'aujourd'hui. Je vous souhaite la sincérité, l'authenticité et l'écoute. ◀

Transcription par Jonathan Lamy de la conférence donnée à Québec, le 30 octobre 2015, dans le cadre des Matins créatifs. Photos : Elias Djemil.

> Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002. Captation vidéo : Paul Wong. Photos : courtoisie de l'artiste.

DE L'AUTOROUTE DES LARMES À LA TERRE DE FEU

PERFORMANCES ET INSTALLATIONS À L'ATTAQUE DU FÉMINICIDE ET DE LA VIOLENCE SEXUELLE

▶ MÉLISSA SIMARD

Plusieurs lieux à travers les Amériques sont devenus tristement célèbres pour leur haut taux de femmes disparues et retrouvées sans vie dans les dernières décennies. Du désert de Ciudad Juárez jusqu'à la cordillère des Andes et l'Argentine, en passant par l'autoroute 16 reliant le Manitoba et la Colombie-Britanique (« l'autoroute des larmes »), les femmes sont victimes de crimes reliés à leur genre et à leur ethnicité[1]. Des artistes autochtones et non autochtones issues des quatre coins du continent réagissent à la violence impunie.

Les communautés autochtones sont de loin les plus touchées par le sombre phénomène du féminicide. Au Canada, on estime que plus de 1200 femmes autochtones seraient disparues depuis 1980, bilan qui ne cesse de s'alourdir et raison pour laquelle de nombreuses associations réclament du gouvernement fédéral une enquête publique[2]. Le féminicide et la violence sexuelle demeurent une réalité au nord comme au sud des Amériques, où sévit un système patriarcal néocolonialiste.

En réponse à un système de violence structurel et systémique auquel s'exposent les femmes des Amériques, certaines artistes investissent corporellement l'espace public. Elles s'expriment sur les différentes formes d'oppression que les femmes risquent au quotidien : violence domestique, culture du viol, machisme institutionnel, impunité vis-à-vis des crimes, etc. Les performances, installations ou conceptions textiles de Rebecca Belmore, d'Elina Chauvet, de Julia Antivilo (collectif Malignas Influencias) et de Lucia Cuba tentent de rendre visible une violence qui demeure invisible aux yeux des autorités.

Outre les problématiques de la violence et de l'impunité qui importent aux artistes, un autre dénominateur commun les relie entre elles : la manière de traiter le vêtement féminin comme une extension du corps, un marqueur temporel. Dans leurs réalisations, l'habit s'associe au corps pour marquer l'espace public. Le vêtement est davantage qu'un simple accessoire : il devient performance, représentation symbolique, défense corporelle ou texte commémorant une mémoire collective effacée.

Robe écartelée et impunité

Dans la performance *Vigil*[3] réalisée en 2002, l'artiste Rebecca Belmore tente de briser le silence et l'anonymat entourant les femmes autochtones disparues. Dans une rue du centre-est de Vancouver, Belmore brosse le sol et allume des chandelles, sorte de rituel commémoratif. Puis, elle crie le nom de femmes disparues. Leurs prénoms sont inscrits à l'encre noire sur sa peau. Elle place ensuite dans sa bouche une fleur, dont elle extirpe violemment pétales et épines avec ses dents. Chaque nom de femme est suivi d'une fleur dépecée.

Rebecca Belmore enfile ensuite une robe rouge qu'elle cloue au fil de son parcours sur différents poteaux de téléphone, puis elle tire avec force sur les pans du vêtement rouge pour le déchirer et se défaire de son emprise. Cette libération est éphémère puisqu'elle se recloue systématiquement sur un autre poteau. L'action se répète jusqu'à ce que la robe soit réduite à néant. La ville devient parsemée de morceaux de tissu meurtri alors que la performeure se retrouve en sous-vêtements, dénudée, exposant son corps et sa vulnérabilité.

Selon l'artiste, le fait de nommer le nom d'une personne décédée permet de faire revivre son esprit en laissant perdurer son souvenir. La fleur déchirée par les dents avec force représente l'indifférence avec laquelle les femmes autochtones sont « oubliées » et « dépossédées » de leur vie et de leur mémoire[4]. Entrave au corps féminin, la robe de Belmore est dispersée dans une ville hostile aux femmes arrachées à leur culture et à leur communauté. À l'image de celles dont la chair a été meurtrie et d'une communauté qui s'effrite, le vêtement est écartelé avec véhémence.

Le quartier Downtown Eastside est reconnu pour son taux de violence et ses dizaines de meurtres de femmes autochtones irrésolus. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, on estime que plus d'une soixantaine de femmes auraient été tuées dans ce secteur de la ville de Vancouver, dont la grande majorité serait autochtone[5].

Des talons rouges pour marteler la disparition

L'installation *Zapatos rojos*[6] fut conçue en 2009 par l'artiste Elina Chauvet à Ciudad Juárez. Cette ville frontalière mexicaine est marquée par un climat de peur et de violence relié à la guerre des narcotrafiquants ainsi qu'à la traite de femmes dans les manufactures (*maquiladoras*) et dans le secteur du travail du sexe. La plupart des victimes seraient des femmes pauvres et indigènes venues des quatre coins du Mexique et même de l'Amérique centrale pour chercher un emploi[7]. Le souci des autorités de maintenir une certaine image de la ville a eu comme résultat une inertie judiciaire et le maintien d'une impunité vis-à-vis des criminels s'attaquant aux femmes, dont les corps sont constamment retrouvés dans le désert et sur les terrains vagues.

Conçue pour traverser les frontières et sensibiliser massivement au féminicide, l'œuvre d'Elina Chauvet a voyagé à travers l'Italie, l'Argentine, l'Espagne et le Royaume-Uni. Le 20 juin 2015 à Montréal, l'artiste a dirigé une installation collective d'art public formée de souliers rouges autour du monument dédié à George-Étienne Cartier. Partout où elle initie l'installation, Chauvet invite la population à collaborer et à fournir des souliers peints en rouge. La dispersion de 300 chaussures rouges abandonnées sur le pavé met l'accent sur la disparition tragique des corps, réduits au néant. Elle implique le spectateur dans ce sentiment de perte. L'installation dépeint la marche silencieuse et invisible des femmes violentées et assassinées. On réalise avec impuissance l'ampleur de la disparition devant l'imposant nombre de chaussures vides. Cette action souhaite collaborer à la construction d'une mémoire collective qui tiendrait compte des victimes. Au sein des souliers apportés, certaines personnes laissent parfois un message personnel adressé à une proche disparue ou une notice destinée au tueur. En plus de rendre un dernier hommage aux femmes lâchement massacrées, l'œuvre souhaite aussi s'attaquer, une fois de plus, à cette impunité dont profitent les responsables du féminicide.

> *Marquer les esprits*, performance collective, Montréal, 2015. Photos : Paul Grégoire.

> *Zapatos rojos*, installation collective dirigée par Elina Chauvet, Monument à George-Étienne Cartier, Montréal, 20 juin 2015. Photo : Karla Trejo.

Le soulier vacant, accompagné du sentiment d'absence qu'il inspire, a aussi été utilisé lors de l'événement *Marquer les esprits*[8], qui se déroulait le 6 juin 2015 à la maison de la culture Frontenac. La performance soulignait la fin de l'exposition *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres*[9], où sept artistes présentaient des œuvres entourant la sombre problématique. Pour l'occasion, un collectif de performeures invite le public à amener une vieille paire de souliers féminins. Elles dispersent sur le sol les chaussures abandonnées de manière à former un cercle à la mémoire des femmes autochtones assassinées au Canada ces dernières décennies. Une mare de sang est symboliquement versée au centre du cercle. Au son d'un tambour, les performeures évoquent tour à tour le prénom d'une femme disparue et marchent en cercle. Dans cette autre tentative de reconstruction de la mémoire collective, les traces marquées de rouge forment un chemin sinuant entre les chaussures vides. Les performeures martèlent le sang de leur indignation. À force de pas, l'hémoglobine est étalée et compose une imposante étendue sanglante qui imprègne le sol.

Colonisation, culture du viol et ceinture de chasteté

Au Chili, la performeure Julia Antivilo et les membres de son collectif Malignas Influencias se sont attaquées à la violence faite aux femmes et à la culture du viol en utilisant le double symbolisme de la ceinture de chasteté. Pour elles, la ceinture de chasteté est d'abord et avant tout un objet d'oppression féminine ayant servi à museler génitalement les femmes de l'Europe médiévale, puis de l'Amérique coloniale. D'autre part, les performeures Julia Antivilo et Jessica Torres s'en servent aussi comme dispositif d'autodéfense, dans une Amérique où les femmes sont, à tout moment, en danger de viol ou de meurtre.

Elles conçoivent cette ceinture comme un fort symbole de la colonisation du corps de la femme dans les Amériques : « Nous abordons l'expérience distincte des corps féminins dans la période préhispanique et la manière dont la conquête a transformé le corps féminin en le condamnant, par un contrôle rigoureux (censure et autocensure) et par l'instauration d'un principe de négation du plaisir féminin[10]. » Dans une série de photos performatives réali-

> Lucia Cuba, action nº 10 : « La Espera/The Waiting », image de *Articulo 6*, 2013. Photo : Erasmo Wong S. Direction artistique : Lucia Cuba. Modèles : Jessica Rojas, Flor Vergara, Nataly Zúniga, Pilar Trujillo.

> Collectif Malignas Influencias (Julia Antivilo, Jessica Torres et Zaida González), *Cinturón de castidad*, photo-performance, 2005.

sées en 2005 et intitulées *Cinturon de castidad*, les artistes s'adonnent à un détournement ludique de l'objet métallique. Devenu objet d'extase et de plaisir, la ceinture de chasteté est mise en valeur, érotisée, voire célébrée. Le corps féminin est décolonisé par cette dérision. L'iconographie religieuse héritée de la colonisation est métamorphosée par une représentation colorée, festive et farfelue de la sexualité féminine.

Dans l'action performative *Santiago-Buenos Aires* de 2007, Antivilo et Torres ont traversé l'autoroute qui relie le Chili et l'Argentine en autostop. Elles avaient comme mission de se faire transporter par différents camionneurs arpentant la route – une aventure risquée dans ce territoire isolé et déconseillée aux femmes seules. Afin de protéger leur corps exposé et vulnérable, elles se sont armées d'une ceinture de chasteté et d'un bustier électrifié. Parées à toute éventualité et affrontant le danger, les femmes ont utilisé le dispositif d'oppression coloniale qu'est la ceinture de chasteté comme une arme antiagression sexuelle.

La robe comme témoignage de la stérilisation forcée des femmes indigènes

La colonisation du corps féminin, particulièrement celui de la femme autochtone, s'est aussi accomplie par différentes décisions politiques des plus horribles. Dans les années quatre-vingt-dix, le gouvernement péruvien, dirigé par Alberto Kenya Fujimori, est pris d'un délire eugénique et met en place un programme de stérilisation massive visant les femmes des populations indigènes. De 1996 à 2000, plus de 30 000 femmes d'origines quechua et aymara sont sauvagement opérées et mutilées[11].

Pour que la population mondiale soit informée et que la lumière soit faite sur cette boucherie, l'artiste du textile et designer activiste Lucia Cuba a conçu en 2012 *Articulo 6 : Narratives of Gender, Strenght and Politics*[12], qui comprend 34 vêtements et une série de 12 actions (installations, vidéos, performances, photos). Les créations de Cuba permettent d'intégrer performativité et mémoire sociale au vêtement. Ce dernier transforme, marque le corps et témoigne de l'expérience féminine.

Dans une vidéo qui présente le projet et prend comme modèle Carla Rincón, on peut voir une femme presque reléguée au rôle de statue, déshumanisée[13]. Elle arpente seule la campagne péruvienne. Elle a les mains tantôt inertes, tantôt liées par sa robe ou ses cheveux. Sa tignasse est nouée en une très longue tresse qui lui masque complètement le visage. Cette femme-poupée représente toutes celles qui, anonymement, ont été dépossédées de leur fertilité, de leur identité et de leur humanité. La femme se promène mécaniquement et timidement sur *Lorochay*, un chant traditionnel péruvien. Les robes qu'elle porte sont gravées d'images ou de mots puisés dans des témoignages à propos de l'expérience traumatisante de la stérilisation.

Le projet *Articulo 6* est basé sur le témoignage de douze femmes de la ville d'Anta (Pérou) rencontrées en 2001, toutes victimes de cette effroyable campagne de stérilisation contrainte. Le titre de l'œuvre évoque ironiquement le chapitre 6 de la Loi générale sur la santé péruvienne, qui stipule que « [t]oute personne est libre de choisir un moyen de contraception selon sa préférence »[14]. ◀

Notes

1 *Cf.* Marie-France Labrecque, « De Ciudad Juárez à l'autoroute des larmes : ces femmes autochtones que l'on tue en toute impunité », *Cahiers Dialog*, n° 2014-01, 2014, p. 8.
2 *Cf.* Mélanie Marquis, « Femmes autochtones disparues : Ottawa encore seul dans son coin » [en ligne], *Le Devoir*, 28 février 2015, www.ledevoir.com/politique/canada/433125/femmes-autochtones-disparues-des-propos-controverses-d-une-ministre-denonces.
3 *Cf.* Rebecca Belmore, « Vigil » [en ligne], *Rebecca Belmore* [site de l'artiste], www.rebeccabelmore.com/video/Vigil.html.
4 *Ibid.*
5 *Cf.* Association des femmes autochtones du Canada (AFAC), « Femmes et filles autochtones disparues et assassinées en Colombie-Britannique, au Canada », *Document préparatoire à l'audience thématique devant la Commission interaméricaine des droits de l'homme*, 144e période de session, 28 mars 2012, p. 12.
6 *Cf.* Elina Chauvet, « Sobre Zapatos rojos » [en ligne], *Zapatos rojos arte publico*, www.zapatosrojosartepublico.wordpress.com/about-2/about/.
7 La situation sociologique et politique des disparitions et des crimes de Ciudad Juárez a été analysée dans l'ouvrage de Marie-France Labrecque, Féminicides et impunité : le cas de Ciudad Juárez (Écosociété, 2012, 194 p.).
8 *Cf.* Engrenage noir et Rouage, *Marquer les esprits : action en hommage aux femmes autochtones disparues et tuées* [en ligne], www.artbridges.ca/view_item/events/432.
9 *Cf.* Les Productions Ondinnok, « Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres » [en ligne], *Ondinnok*, www.ondinnok.org/exposition-oubliees-ou-disparues-akonessen-zitya-tina-marie-et-les-autres.
10 Notre traduction. Julia Antivilo *et al.*, « Cinturon de castidas » [en ligne], *Malignas Influencias*, www.malignasinfluencias.com/fotos/mostrar/cinturon.html.
11 *Cf.* Isabelle Burgun, « Campagne de stérilisation au Pérou : l'État bistouri » [en ligne], *Gazette des femmes*, page consultée le 19 juillet 2015, www.gazettedesfemmes.ca/4499/campagne-de-sterilisation-au-perou-letat-bistouri.
12 *Cf.* Lucia Cuba, « Articulo 6 : Narrative on Gender, Strenght and Politics » [en ligne], *Articulo 6* [site du projet], www.articulo6.pe/index.php.
13 La vidéo présentant *Articulo 6* peut être consultée au www.vimeo.com/41995578.
14 Notre traduction. Governemiento de la Republica, « De los derechos, deberes y responsabilidades concernientes a la salud individual » [en ligne], *Ley general de salud*, www1.umn.edu/humanrts/research/peru-Ley%2026842%20Ley%20General%20de%20Salud.pdf.

Mélissa Simard est artiste interdisciplinaire et doctorante en littérature, arts de la scène et de l'écran (Université Laval). Elle complète un projet de thèse en recherche-création sur l'art performance et la transgression sociale. Ses recherches s'intéressent à la performance féministe, à l'anthropologie théâtrale, à l'intervention dans l'espace public de même qu'aux différentes formes de rituels performatifs.

CACHÉ SOUS NOS YEUX

L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE

▶ JEAN-PHILIPPE UZEL

Depuis une quinzaine d'années, la voix des artistes autochtones se fait entendre dans tous les grands rendez-vous internationaux de l'art contemporain, mettant en évidence la diversité des expressions autochtones à l'échelle planétaire. La Biennale de Venise, qui reste avec la Documenta de Kassel le rendez-vous le plus important de la scène internationale de l'art contemporain, est un des lieux privilégiés pour prendre le pouls de la création visuelle autochtone mondiale. En plus des multiples expositions et événements collatéraux en marge de la programmation officielle de la Biennale[1], plusieurs pays invitent désormais des artistes autochtones à les représenter dans leur pavillon national. Ce fut entre autres le cas pour le Canada en 1995 avec Edward Poitras et en 2005 avec Rebecca Belmore ; de l'Australie en 1997 avec Emily Kame Kngwarreye, Judy Watson et Yvonne Koolmatrie et en 2009 avec Vernon Ah Kee ; et de la Nouvelle-Zélande en 2011 avec Michael Parekowhai.

La 56e édition de la Biennale de Venise, en 2015, a une nouvelle fois ouvert grand ses portes à la diversité de l'art autochtone international en faisant la part belle aux productions en provenance du Pacifique avec, entre autres, la présence à l'Arsenale du choréographe vedette Lemi Ponifasio, originaire des Îles Samoa, qui avait conçu pour l'occasion *Lagi Moana*, un espace de rencontres et de performances. Du côté de l'Australie, l'art contemporain aborigène était représenté dans l'exposition internationale à la fois par une artiste appartenant à une communauté du désert, Emily Kame Kngwarreye, et par un artiste vivant en milieu urbain, Daniel Boyd. Le Pavillon australien et l'exposition collatérale *Country* exposaient également des œuvres produites en collaboration avec des artistes aborigènes. L'art contemporain autochtone des Amériques était aussi présent dans la lagune avec deux expositions indépendantes : *Venice: Objects, Work and Tourism* du Cherokee Jimmie Durham au Palazzo de la Fondazione Querini Stampalia et *Ga ni tha*

> Lemi Ponifasio, *Lagi Moana,* Venise, 2014. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Isabella Balena. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

(avec Marcella Ernest, Maria Hupfield et Keli Mashburn) au Campo dei Gesuiti. Une exposition de facture plus ethnographique était également présentée dans le pavillon de l'Institut italien d'Amérique latine, *Voces Indígenas*, qui restituait à travers une quinzaine de haut-parleurs les principales langues autochtones d'Amérique latine. Enfin, l'Afrique n'avait pas été oubliée puisque Wangechi Mutu, une Kikuyu (Kenya) qui vit aujourd'hui à New York, était une des rares artistes à avoir une salle entière du Pavillon international dans laquelle elle exposait une installation vidéo, une installation sculpturale et un tableau-collage.

Une présence toujours plus affirmée

D'autres biennales dans le monde se sont également fait remarquer ces dernières années pour avoir inclus une forte présence autochtone dans leur programmation, au premier rang desquelles la Biennale de Sydney dont l'édition 2010 comprenait plusieurs artistes autochtones du Canada (Kent Monkman, Annie Pootoogook, Dana Claxton…) et celle de 2012 qui avait comme codirecteur artistique le Cri Gerald McMaster. À côté de cette présence autochtone de plus en plus marquée dans les grandes rencontres internationales, on assiste à la multiplication récente d'expositions consacrées exclusivement à l'art contemporain autochtone international. Celles-ci peuvent prendre la forme d'un dialogue entre artistes d'un même continent comme ce fut le cas avec *Remix: New Modernities in a Post-Indian World* en 2007-2008, qui rassemblait des artistes autochtones du Canada, des États-Unis et du Mexique ou, plus récemment, avec la nouvelle biennale de Santa Fe *SITElines.2014: Unsettled Landscapes,* qui comprenait également quelques artistes non autochtones. Mais les plus spectaculaires de ces expositions sont sans conteste celles qui incluent des artistes autochtones du monde entier comme *Close Encounters: The Next 500 Years* en 2011 à Winnipeg, avec 30 artistes des Amériques, du Pacifique et d'Europe, ou *Sakahàn : art indigène international* en 2013 au Musée national des beaux-arts d'Ottawa, qui présentait pas moins de 150 œuvres de 80 artistes autochtones issus de 16 pays différents.

Cette dernière exposition, première édition d'un rendez-vous quinquennal, a marqué un changement majeur dans la diffusion de l'art autochtone pour plusieurs raisons. Elle montrait d'abord, pour la première fois et à une échelle encore jamais atteinte, que l'art contemporain autochtone est bien une réalité planétaire. Qu'ils proviennent des Amériques, d'Europe, d'Asie, d'Afrique ou d'Océanie, ces artistes partagent une même communauté de destin : celle des peuples qui sont devenus minoritaires sur leur territoire ancestral et qui se battent aujourd'hui pour la reconnaissance de leurs droits et la survie de leur culture. La deuxième raison tenait à la qualité artistique des œuvres réunies par les commissaires et le groupe d'experts internationaux qui les avait conseillés. Les revendications et la lutte pour la reconnaissance des artistes autochtones, loin d'avoir pour résultat un art littéral axé sur le « signifié », passaient au contraire par des propositions artistiques extrêmement abouties et originales, faisant appel à une très grande diversité de moyens d'expression. Enfin, l'ensemble de l'exposition, tout en accordant une large place à l'histoire coloniale, était aussi résolument tourné vers l'avenir – le titre même de l'exposition, *Sakahàn*, qui signifie « allumer un feu » en algonquin, se voulait un message d'espoir. Il n'est pas exagéré d'admettre que *Sakahàn* a agi comme un véritable révélateur du dynamisme des arts visuels autochtones à l'échelle mondiale et a définitivement cassé certains clichés encore vivaces dans le monde de l'art contemporain (l'art autochtone comme un art passéiste, en marge des grands débats de l'art contemporain…).

Cette nouvelle affirmation artistique internationale s'inscrit dans le sillage de l'affirmation politique des peuples autochtones sur la scène internationale apparue à l'occasion de la mise sur pied en 2000 de l'Instance permanente des Nations Unies sur les questions autochtones et de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones en 2007[2]. On peut également voir dans cette nouvelle présence planétaire de l'art autochtone la remise en cause d'un monde de l'art encore largement eurocentré et une volonté de mettre en lumière les minorités et les groupes qui ont longtemps été exclus de l'histoire de l'art, dont Okwui Enwezor, le directeur artistique de la Biennale de Venise 2015, donnait il y a quelque temps une liste plus ou moins exhaustive : « [les] minorités africaines, asiatiques, latino-américaines, chicanos, les peuples des Premières Nations, les femmes, les homosexuels »[3].

Tout ceci est certainement exact et marque un rattrapage attendu de longue date. Pour autant, force est d'admettre que la présence de l'art contemporain autochtone sur la scène internationale reste encore largement paradoxale. Ce paradoxe pourrait se décliner de la façon suivante : l'art autochtone est souvent invoqué là où il est absent et, à l'inverse, il est encore trop souvent invisible là où il est présent. Cette étrange situation s'explique à la fois par la survivance du primitivisme dans le monde de l'art contemporain et par l'emprise du paradigme postcolonial sur la « globalisation » de l'art, paradigme qui se retrouve très souvent en conflit avec les revendications autochtones.

> Maria Hupfield, *Jiimaan (Canoe)* dans le cadre de l'exposition *Ga ni tha* commissariée par Nancy Marie Mithlo, Campo dei Gesuiti, Venise, 2015. Photo : Maria Hupfield.

La prégnance du primitivisme

Le primitivisme, inextricablement lié à l'art moderne américano-européen depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle, a déjà fait l'objet de nombreuses analyses détaillées ; aussi peut-il être évoqué rapidement ici. Il se définit comme un amour passionné pour les arts, les croyances, les modes de vie des peuples autochtones, amour proportionnellement inverse à l'intérêt que l'on porte aux manifestations contemporaines de ces cultures. Partagée par de très nombreux artistes, collectionneurs et musées euro-américains, l'attitude primitiviste, empreinte de rousseauisme, consiste à croire que l'âge d'or des cultures autochtones se situe dans un passé précontact et que les manifestations contemporaines de ces cultures sont soit éteintes, soit décadentes. Cette attitude a été particulièrement bien illustrée par la grande exposition du MoMA de 1984 *"Primitivism" in 20th Century Art* qui, tout en ayant pour sujet le primitivisme dans l'art moderne, en reproduisait les pires préjugés. Sa section contemporaine, par exemple, présentait les travaux de nombreux artistes contemporains américains et européens inspirés par les cultures autochtones (James Turrell, Robert Smithson, Joseph Beuys…), mais aucune œuvre d'artiste contemporain autochtone… Cette attitude, pour ce qu'elle a d'étonnant, est encore très présente sur la scène internationale où de nombreuses expositions d'art contemporain – ou incluant de l'art contemporain – consacrées explicitement à des thèmes empruntés aux cultures autochtones comme les capteurs de rêves (*Les capteurs de rêves*, Biennale de Montréal, 1998), le *trickster* (*Trickster Makes this World*, Nam June Paik Art Center, 2010) ou le chamanisme (*Les maîtres du désordre*, musée du quai Branly, 2012) n'incluent aucun artiste contemporain autochtone dans leur programmation. Cette attitude, qui occulte ni plus ni moins l'art contemporain autochtone tout en revendiquant sa force spirituelle, est bien entendu une pierre d'achoppement majeure pour la reconnaissance des artistes contemporains sur la scène internationale.

L'omniprésence du paradigme postcolonial

Le fait que depuis 25 ans la mondialisation de l'art contemporain soit sous l'emprise du paradigme postcolonial a aussi des conséquences négatives sur la pleine reconnaissance des artistes autochtones dans les réseaux de diffusion internationaux. C'est un fait que les études postcoloniales, qui ont pris leur envol dans le sillage des mouvements de décolonisation qu'ont connus l'Afrique et l'Asie du Sud-Est, partagent peu ou prou l'idée que la mondialisation au XX[e] siècle a suivi le processus de décolonisation. Cette idée se trouve par exemple très clairement développée dans le livre d'Arjun Appadurai *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) dont le titre de la traduction française est on ne peut plus clair : *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*[4].

Ce postulat fait en sorte que les études postcoloniales ignorent très largement le colonialisme de peuplement (« *settler colonialism* ») américain, canadien, australien ou néo-zélandais qui, par définition, n'a pas connu de processus de décolonisation. Bien entendu, les théoriciens et les artistes autochtones s'insurgent contre l'idée que la colonisation serait un phénomène révolu qui appartiendrait au passé des empires coloniaux européens, à l'instar de Jimmie Durham qui déclarait il y a quelques années : « L'Europe est peut-être entrée dans une période postcoloniale, mais nous aux Amériques vivons toujours dans une époque coloniale[5]. » Toutefois, les critiques formulées par les Autochtones sont rarement entendues, car elles remettent trop profondément en cause la représentation du monde véhiculée par le paradigme postcolonial.

> Wangechi Mutu, *The End of Carrying All ; She's Got the Whole World in Her*, Venise, 2015. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Alessandra Chemollo. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

Le deuxième postulat défendu par les études postcoloniales consiste à affirmer que la mondialisation produit de nouveaux espaces identitaires hybrides et déterritorialisés marquant la fin de l'identification de la culture à la nation et au territoire. Ces nouveaux espaces culturels seraient caractérisés par la migrance, le nomadisme, la créolité, la transition, le décentrement, l'hybridité, autant de tropes qui ont donné leur titre à plusieurs expositions internationales d'art contemporain. Or, la déterritorialisation de l'art, tout comme l'idée d'un monde décolonisé, est fortement remise en cause par les artistes contemporains autochtones dont l'identité de même que les stratégies de résistance face au néocolonialisme sont intrinsèquement liées au territoire. Encore une fois, cet ancrage territorial n'est pas compris par les critiques et les commissaires américano-européens qui l'assimilent à une forme d'essentialisme rétrograde. Ces préjugés, ou du moins ces incompréhensions, expliquent encore largement selon nous la surdité du monde de l'art contemporain vis-à-vis de l'art contemporain autochtone.

Un exemple suffira à illustrer cette emprise du paradigme postcolonial et la façon dont il contribue à invisibiliser l'art contemporain autochtone. Il s'agit de la grande exposition parisienne *Magiciens de la terre* en 1989 qui, pour la première fois, mettait sur un pied d'égalité 50 artistes de l'avant-garde américano-européenne et 50 créateurs issus d'autres parties du monde. Cette exposition organisée par Jean-Hubert Martin et son équipe, l'année de l'effondrement du mur de Berlin, a marqué le coup d'envoi de la mondialisation de l'art contemporain et est devenue une exposition « légendaire », comme l'a bien fait remarquer l'exposition anniversaire qui a eu lieu en 2014 au Centre Pompidou. Or, *Magiciens de la terre* a permis pour la première fois à des artistes autochtones de différents continents d'exposer côte à côte. Citons parmi eux Norval Morrisseau (Anichinabeg), Esther Mahlangu (N'debele, Afrique du Sud), Paulosee Kuniliusee (Inuit), Jangarh Singh Shyam (Gond, Inde) et Paddy Jupurrurla Nelson (Warlpiri, Australie). Pourtant, ce phénomène majeur a été totalement passé sous silence, et *Magiciens de la terre* est restée dans l'histoire pour avoir marqué l'entrée de l'art contemporain dans la mondialisation en faisant émerger des pratiques « périphériques » encore ignorées, au premier rang desquelles l'art contemporain africain et chinois.

> Istituto Italo-Latino Americano, vue de l'exposition *Voces Indígenas*, Venise, 2015. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Alessandra Chemollo. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

Près d'un quart de siècle plus tard, les choses n'ont pas changé, et Jean-Hubert Martin, dans le catalogue de l'exposition de 2014, n'a pas un mot pour les artistes autochtones qui exposaient ensemble à Paris 25 ans plus tôt[6]. Force est de constater que *Magiciens de la terre* partageait déjà en 1989 la vision d'un monde décolonisé et déterritorialisé propre au paradigme postcolonial, comme le prouvait la présence d'un article programmatique d'Homi Bhabha dans le catalogue de l'exposition et comme le prouvera ensuite les autres expositions de Jean-Hubert Martin, à commencer par *Africa Remix* en 2005, tout entière axée sur l'approche diasporique de l'art africain. Ce paradigme postcolonial, qui imprègne l'ensemble des réseaux internationaux de l'art contemporain, explique aussi la non-réception de *Sakahàn* sur la scène internationale. Malgré son envergure et la présence de plusieurs artistes internationaux de premier plan dans sa programmation (Jimmie Durham, Teresa Margolles, Brian Jungen…), l'exposition d'Ottawa n'a fait l'objet d'aucune couverture de la part des grandes revues internationales d'art contemporain – à l'exception des revues canadiennes – et n'est jamais citée dans les grands débats entourant la mondialisation. Contrairement à ce que pourrait laisser penser le début du présent article, la Biennale de Venise n'échappe pas à ce constat. La présence des artistes autochtones dans la lagune, éparpillés entre l'exposition internationale, les pavillons nationaux, les événements collatéraux et les expositions indépendantes, ne procède pas d'une volonté artistique unifiée et n'est jamais mise de l'avant par les organisateurs de la Biennale, comme a pu l'être l'art chinois en 1999, l'art des femmes en 2005 ou encore l'art africain en 2015[7].

Si la vivacité de l'art contemporain à l'échelle internationale est bien une réalité, elle se heurte encore à des blocages idéologiques et reste largement invisible aux yeux d'un monde de l'art globalisé qui ne semble pas disposé à prendre en compte des formes artistiques centrées sur des revendications identitaires et territoriales. C'est exactement ce que soulignait, sous forme de question, la théoricienne haudenosaunee Jolene Rickard dans le catalogue de *Sakahàn* : « Toutefois, lorsqu'il est question d'art indigène contemporain, la critique relègue ce type de manifestation à une forme d'"essentialisme local". Est-ce que les points de vue des peuples autochtones dont les terres ont été envahies et occupées, et qui vivent encore aujourd'hui dans des conditions que l'on peut qualifier de coloniales, sont pris en compte dans les grands circuits mondiaux de l'art contemporain, par exemple les nouvelles biennales (Dakar, Gwangju, La Havane), les nouvelles destinations culturelles (le Guggenheim Bilbao et le Guggenheim Abu Dhabi), les foires commerciales (Art Basel, Frieze London, l'Armory Show) et les publications internationales (*Artforum*, *Frieze*)[8] ? » ◄

Notes

1 Entre autres, ceux organisés par le Smithsonian's National Museum of the American Indian (*Emendatio* de James Luna en 2005, *Most Serene Republics* d'Edgar Heap of Birds en 2007) et par l'Indigenous Arts Action Alliance (l'exposition collective *Ceremonial* en 1999, *Pellerossasogna* de Shelley Niro en 2003, *The Requickening Project* de Lori Blondeau et Shelley Niro en 2007).

2 Rappelons toutefois que le Canada, les États-Unis, l'Australie et la Nouvelle-Zélande ont voté contre la Déclaration en 2007, puis ont fini par l'appuyer en 2010.

3 Okwui Enwezor, « Le placement ou au "mauvaise endroit" : l'art contemporain et la condition postcoloniale », *9e Biennale d'art contemporain de Lyon*, Catalogue d'exposition, Les presses du réel, 2007, p. 216.

4 Arjun Appadurai (1996), *Après le colonialisme* **:** *les conséquences culturelles de la globalisation*, F. Bouillot (trad.), Payot, 2001, 319 p.

5 Jimmie Durham, « Les cow-boys et les… » (1990), *Écrits et manifestes*, Beaux-arts de Paris, 2009, p. 37.

6 *Cf.* Jean-Hubert Martin, « Postface », *Magiciens de la terre, 1989-2014 : retour sur une exposition légendaire*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou et Xavier Barral, 2014, p. 376-379.

7 Les deux seuls événements de la Biennale 2015 à faire directement et explicitement référence à la question autochtone étaient des événements « non artistiques » : l'exposition ethnographique *Voces indígenas* au pavillon d'Amérique latine et la section "The Geography of Learning" du colloque « Creative Time Summit » qui regroupait les conférences de la théoricienne haudenosaunee (iroquoise) Jolene Rickard et du musicologue sámi (lapon) Ánde Somby (www.creativetime.org/summit).

8 Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 55.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Il a été en 2012-2013 titulaire de la Chaire d'études du Québec contemporain à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Son champ d'expertise porte, d'une manière générale, sur les rapports entre les arts visuels contemporains, la culture et la société. Il a publié ces dernières années plusieurs articles sur le dialogue entre art contemporain autochtone et art contemporain allochtone (*L'indécidable*, Esse, 2008 ; *La fonction critique de l'art*, La Lettre Volée, 2009 ; *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, no 1, 2014) et sur la spectacularisation dans l'art contemporain autochtone (*Esse arts + opinions*, no 82, 2014 ; *Espace art* actuel, no 109, 2015).

D'INDIGENA À SAKAHÀN

ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION POUR UNE AFFIRMATION AUTOCHTONE DANS L'ART CONTEMPORAIN

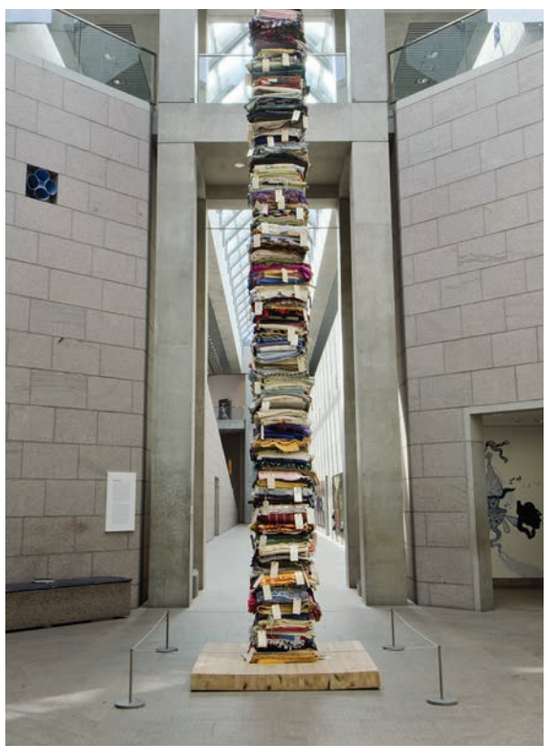
▶ MARIE-CHARLOTTE FRANCO

Sakahàn, première quinquennale internationale d'art autochtone, ouvrait ses portes pendant l'été 2013 à Ottawa, 21 ans après que le projet[1] *Indigena* eut vu le jour au Musée canadien des civilisations[2]. Dans le catalogue publié pour l'occasion en 1992, l'artiste mohawk Joseph Tehawehron David constatait un état de fatigue généralisée de la part des Premières Nations et des Inuits. Ce ressenti faisait résolument écho à l'actualité politique de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix, ne laissant présager rien de bon pour les années suivantes. En 2013, ces « héros invisibles »[3] surgissaient, forts d'une énergie créatrice et de nouveaux réseaux de relations. Ensemble, leurs œuvres ont ravivé les braises d'une expression artistique unique, projetée désormais à une nouvelle échelle sur l'échiquier de l'affirmation autochtone. Si Greg Hill, Mohawk et conservateur du fonds Audain d'art indigène du Musée des beaux-arts du Canada, envisageait, dans la postface du catalogue *Sakahàn,* une filiation naturelle avec l'exposition Terre, esprit, pouvoir présentée en 1992, je proposerai, pour ma part, une réflexion comparative avec le projet Indigena commissarié par Gerald McMaster, Cri des Plaines, et Lee-Ann Martin à l'occasion du 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en terre des Amériques. Pour ce faire, j'entends ici relever plusieurs points d'intérêt entre les deux expositions sans toutefois prétendre être exhaustive. Résonnant et se distinguant l'une l'autre sur de nombreux aspects, elles s'engagent toutes deux activement vers une affirmation autochtone grandissante dans le monde de l'art contemporain, aussi bien à l'échelle nationale canadienne qu'à l'échelle internationale depuis la fin des années quatre-vingt.

Indigena en 1992 et *Sakahàn* en 2013 s'inscrivent dans deux moments au sein des histoires de l'art autochtone canadienne et mondiale, nous permettant de poser un regard historique sur les pratiques artistiques contemporaines. Ces expositions se répondent très clairement sur plusieurs aspects parmi lesquels le caractère politique affirmé et revendiqué, le travail de conservateurs autochtones, le rôle des musées nationaux, la qualité des œuvres exposées et l'affirmation identitaire des Premiers Peuples. Le projet du Musée canadien des civilisations proposait un retour critique sur les 500 dernières années et choisissait plutôt de célébrer la diversité et la ténacité culturelles et artistiques autochtones, tout en portant un message d'espoir pour les années futures. L'année 1992 s'ouvrait ainsi sur une nouvelle ère, une rencontre et un dialogue avec les allochtones malgré le contexte politique explosif de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix. Le projet s'érigeait alors comme un symbole de survivance et de force des Premières Nations et des Inuits dans un monde euro-canadien peu empathique face à leurs conditions d'existence et à leur vision du monde. Le projet *Indigena*, par la voie multidisciplinaire, tenait à rendre la parole aux oubliés et devenait la vitrine de luttes idéologiques et pragmatiques auxquelles étaient – et sont encore actuellement – confrontées, chaque jour, des milliers de personnes. Par la voie créatrice, *Sakahàn* ne fait que confirmer cette urgence de préserver les histoires et cosmologies locales, de cicatriser les blessures du passé colonial, de combattre les injustices auxquelles les Premiers Peuples font trop souvent face dans un silence et un désintérêt généralisés. Aussi, si le propos et les objectifs des deux expositions ont évolué jusqu'à récemment y inclure les autres peuples du monde, *Indigena* et *Sakahàn* exprimaient avec force les intérêts de Gerald McMaster et de Greg Hill, deux artistes et conservateurs importants pour la muséologie autochtone canadienne et internationale.

De la résonnance entre les expositions…

À plus de 20 ans d'intervalle, *Indigena* et *Sakahàn* présentaient une remise en question de l'histoire officielle en révélant les idéologies sous-jacentes et les microrécits souvent occultés au profit des métarécits, emprunts du « paradigme sauvage » et de la vague de l'anthropologie d'urgence de la fin du XIXe jusqu'au début du XXe siècle. Toutes deux luttaient contre cette amnésie historique allochtone concernant aussi bien le récit de l'arrivée de Christophe Colomb au XVe siècle que les épisodes subséquents au contact, jusqu'à une vision encore actuellement figée de la réalité autochtone dans le monde. Les œuvres exposées dans les deux musées illustraient alors la résilience des peuples opprimés, voire leur « survivance »[4] qui s'exprimait dans leurs actes et créations, comme en témoigne



> Brian Jungen, *Nicotine*, bidon d'essence gravé, 2007. Collection particulière, Londres. © Brian Jungen Studio. Photo fournie avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Casey Kaplan, NY.

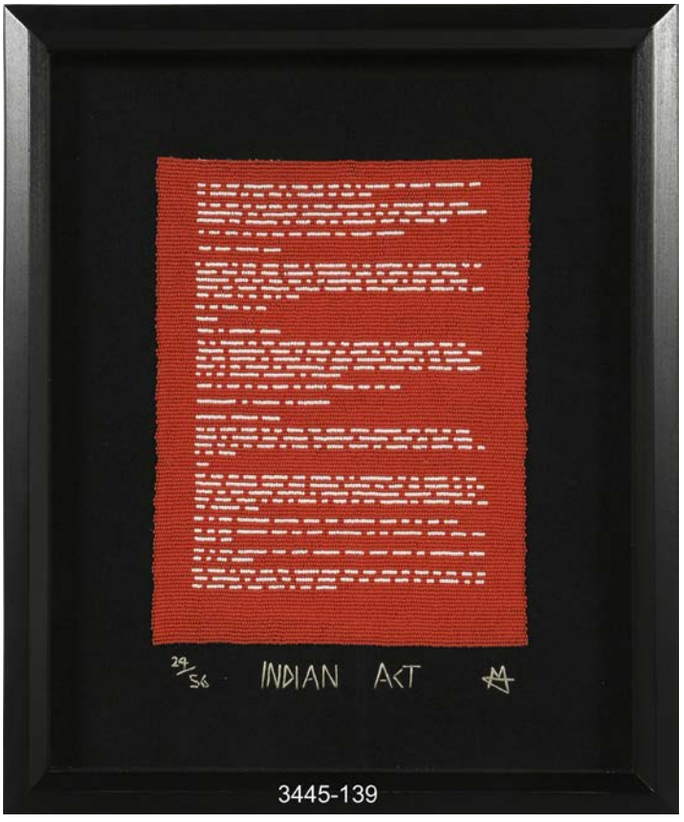
> Marie Watt, *Récits de couvertures : Sept générations, adawe et âtre*, couvertures pliées et empilées, étiquettes en papier. 2013. Installation exécutée sur place, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo : © MBAC.

Gerald Vizenor. L'essentialisme assumé qui prévalait aussi bien au Musée canadien des civilisations qu'au Musée des beaux-arts du Canada offrait aux Premiers Peuples un espace positif d'expression et d'autoreprésentation, à la fois de manière inclusive avec les autres peuples qui s'auto-identifiaient comme autochtones et exclusive envers les allochtones. De plus**,** l'introduction de techniques non traditionnelles rompait les barrières hiérarchiques qui amenaient l'art autochtone à n'être construit qu'en tant qu'art dit premier. Celle-ci validait en quelque sorte leur contemporanéité pour les critiques les plus sceptiques, habitués des musées d'anthropologie et des expositions primitivistes. McMaster et Martin voulaient valoriser ces techniques mixtes, symboles encore et toujours de leur créativité artistique : « Conformément aux principes du projet – et dans la droite ligne de la longue histoire d'adaptation au changement de leurs peuples –, les artistes se sont servis de moyens d'expression et de techniques d'origine européenne pour exprimer leurs valeurs et leurs philosophies[5]. »

À titre d'exemples, Jim Logan peignait le chandail de l'équipe de hockey des Canadiens de Montréal sur ses toiles, Mike MacDonald s'exprimait par la vidéo et Joane Cardinal-Schubert réemployait des palissades en bois, des couvertures et photographies de magazines ainsi que du linge de cuisine pour ses installations. Dans les salles de *Sakahàn*, Brian Jungen détournait des bidons d'essence, Da-ka-xeen Mehner utilisait la technique du photomontage pour se moquer de la folklorisation de sa culture et Maika'i Tubbs transformait de la vaisselle de plastique en autant de fleurs maléfiques et dangereuses. Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, pour *Indigena*, mais aussi Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde, à l'occasion de *Sakahàn*, ont donc réalisé un véritable tour de force politique par la mise en valeur des pratiques artistiques autochtones contemporaines nationales et transnationales, malgré un désengagement visible des deux musées nationaux face aux discours produits. En effet, aucune trace, aucun descriptif du projet *Indigena* n'est accessible sur le site Internet du Musée canadien de l'histoire. De son côté, dès l'entrée de l'exposition, le Musée des beaux-arts du Canada annonçait qu'il se défaussait de toute responsabilité, les œuvres exposées ne reflétant pas la vision du musée fédéral. Ce propos était d'ailleurs réitéré face à l'immense wampum de Nadia Myre qui marquait l'introduction à la deuxième partie de la quinquennale. Finalement, les deux expositions, plutôt que de présenter les Autochtones comme autant d'observés, ont réussi à renverser les paradigmes occidentaux institués et ont placé les Premiers Peuples en tant qu'observateurs du monde, reconsidérant alors même leur position au sein des institutions muséales nationales et d'une histoire de l'art internationale plus large que simplement allochtone.

… à un élargissement de l'affirmation artistique autochtone

Néanmoins, *Indigena* et *Sakahàn* diffèrent sur certains aspects, laissant présager une affirmation esthétique autochtone aux multiples facettes. D'un côté, le Musée canadien des civilisations présentait un événement ponctuel, en réaction au 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb. En décélébrant l'arrivée des caravelles, les Premières Nations et les Inuits démontraient leur vivacité tout en affirmant leur place sur les échiquiers historique et artistique canadiens. Le retentissement symbolique et politique était d'ailleurs d'autant plus fort que l'exposition fermait ses portes le 12 octobre 1992, exactement 500 ans après que Christophe Colomb eut probablement aperçu la future Amérique. « Des artistes autochtones de tous les domaines et de partout en Amérique saisi[rent] cette occasion pour réfléchir sur le passé, décrire les réalités contemporaines et présenter une vision de l'avenir »[6] autour d'une question principale : « Que signifient les cinq cents ans de colonisation des Amériques pour vous[7] ? » D'un autre côté, *Sakahàn* est à considérer comme le premier opus d'une série d'expositions d'art autochtone internationales. Récurrente, Greg Hill l'envisage comme « l'une des principales expositions de type "biennale" au monde »[8], démontrant ainsi, selon ses estimations, l'énergie créatrice et la qualité esthétique incontournable des Premiers Peuples en 2038. D'un événement du Canada ou, plus largement, des Amériques, la quinquennale d'art proposait de dépasser l'histoire coloniale du continent en élargissant les problématiques de l'assujettissement culturel, politique, économique, écologique… Lors de la visite, les frontières géopolitiques devenaient floues, des liens sensibles se tissaient, laissant alors place à la création de nouveaux savoirs et paradigmes transnationaux.



Par ailleurs, nous constatons également une nette évolution de l'affirmation autochtone émanant de chacun des discours muséographiques. En effet, les artistes présents dans *Indigena* paraissaient définir leur identité par rapport à l'Autre extérieur, en opposition avec le « Blanc », le colonisateur, malgré son absence marquée dans les salles et le catalogue d'exposition. Mais ce vide, s'il était bien invisible en apparence, révélait en fait une profonde présence, diffuse, blessante, presque étouffante. McMaster et Martin, en montant de toutes pièces ce projet, proposaient un événement non pas à part entière et à l'écart des allochtones, mais bel et bien en relation et en contradiction avec ce qui était sans cesse représenté. Vingt ans plus tard, les trois commissaires de *Sakahàn* dénonçaient toujours cette amnésie historique. Cette dernière est toutefois parvenue à valoriser les histoires et les mémoires locales sans pour autant dénoncer systématiquement le monde occidental. De plus, les artistes adoptaient une posture en relation avec leur for intérieur : qu'est-ce que cela signifie d'être Autochtone pour chaque artiste, selon sa propre culture, son histoire personnelle et ses aspirations ? Ils semblaient donc plus enclins à montrer ce que c'était d'être Autochtone au XXIe siècle et à faire réfléchir sur leur statut qu'à dénoncer avec ferveur et passion l'hégémonie blanche.

En somme, *Indigena* devenait le carrefour d'une dénonciation et assumait son caractère politique en rapport direct avec la conjoncture politique et historique des années quatre-vingt-dix et de la seule année 1992. *A contrario*, l'exposition *Sakahàn* souhaitait davantage devenir un lieu de représentation(s) et de valorisation(s) visible et régulier de l'art autochtone contemporain, à la fois canadien et international, faisant de la politique une caractéristique inhérente à l'événement, quoi qu'il arrive. En effet, Greg Hill et ses collègues désirent inscrire l'art autochtone dans une histoire de l'art mondiale et non plus uniquement panaméricaine : « Le Musée reconnaissait également qu'il était le temps d'inclure des œuvres autochtones provenant de l'extérieur du Canada. La décision de tenir une exposition d'art indigène international tous les cinq ans révèle son nouvel engagement dans ce domaine[9]. »

Finalement, l'affirmation artistique grandissante s'explique également par la liste des artistes retenus. À cet égard, le choix des œuvres présentées pour le projet *Indigena* semblait avoir été dicté par l'importance de ces derniers sur la scène artistique canadienne et internationale dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Certains avaient en effet exposé leurs œuvres notamment à l'occasion de deux importantes expositions

d'art autochtone contemporain : *In the Shadow of the Sun* au Musée canadien des civilisations en 1989 et *New Works by a New Generation* à la Norman McKenzie Art Gallery de l'Université de Regina en 1982. Carl Beam, Domingo Cisneros et Lawrence Paul étaient même présentés simultanément à l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada. En plus d'être déjà reconnus pour jouer avec les traditions ancestrales et leurs savoirs du monde moderne, et d'être dotés de bagages disciplinaires en arts visuels, en histoire de l'art ou en éducation, ils étaient un pont idéal entre les deux approches esthétiques. Afin de créer de nouveaux réseaux d'échange et de collaboration, les commissaires de *Sakahàn* choisirent, pour leur part, de donner la parole à des artistes aussi bien de renommée internationale qu'issus de la relève. Leurs approches ontologique et épistémologique différentes et complémentaires gagnaient, selon leur analyse, à être médiatisées sur la scène muséale mondiale. En exposant ces artistes ensemble, ils proposaient une expérience diversifiée de la colonisation ainsi qu'une représentation renouvelée de la contemporanéité autochtone dans l'art.

Ainsi, en offrant quelques éléments de comparaison entre ces deux expositions canadiennes majeures dans l'histoire de l'art autochtone contemporain, je considère qu'une affirmation autochtone, en marche depuis plus de 20 ans, se confirme et s'active. Si *Indigena* proposait une thématique collective qui rassemblait les artistes et liait les œuvres entre elles, *Sakahàn* sortait du cadre exclusivement continental pour exposer une autochtonicité riche de sens, de récits personnels et de mémoires locales. Le Musée des beaux-arts du Canada, sous l'impulsion de Greg Hill, semble avoir favorisé la construction de réseaux de collaborations artistiques – sinon leur renforcement – à travers le monde, sous différentes facettes et à de multiples échelles. Forte d'une influence postcoloniale et d'une volonté décolonisatrice de l'art, cette histoire se construit de manière plurivocale, mêlant analyse critique, engagement politique et diversité des techniques de création artistique. Les deux catalogues en sont des exemples probants. Le projet *Indigena* résultait d'une coopération entre des écrivains, essayistes et artistes multidisciplinaires. De son côté, en plus d'exposer un très large échantillon de la production artistique des Premiers Peuples du monde, le catalogue de *Sakahàn* était constitué de onze articles, vitrines de cette coconstruction d'une histoire de l'art autochtone internationale, selon un discours épistémologique qui lui est propre, loin des catégorisations excessives et d'une vision allochtone largement véhiculée.

Les deux expositions s'inscrivent donc clairement dans la lignée du discours prononcé par Georges Erasmus en 1989, alors chef national de l'Assemblée des Premières Nations, publié pour l'occasion dans le catalogue d'*Indigena* : « Mais qu'allons-nous faire pour les 500 prochaines années ? Qu'allons-nous faire pour les 10 prochaines années ? De sorte qu'en l'an 2000, ce soit un peu différent[10] ! » *Sakahàn*, malgré son affiliation au gouvernement fédéral, s'insère dans le discours décolonisateur en marche et souhaite ancrer cette vision artistique et muséologique dans un nouveau paradigme historique. Par l'intermédiaire de Greg Hill, le département d'art indigène du Musée des beaux-arts du Canada agit ainsi comme une vestale, cherchant à tout prix à ce que le feu sacré, ravivé en 2013, ne s'éteigne jamais. ◂

> Nadia Myre, *Loi sur les Indiens*, perles de verre, étoffe de laine grossière, fil et copies téléchargées du texte de la Loi sur les Indiens (ch. 1 à 5, comprenant 56 pages au total), modifiée en 1985, p. 24, 2000–2002. Collection Loto-Québec. © CARCC, 2013. Photo : Collection Loto-Québec et Paul Litherland.

> Domingo Cisneros, *À force de terre 1* dans le cadre de l'exposition *Indigena,* 1991. Photo : Harry Foster.

Notes

1 Je parle d'un projet plutôt que d'une simple exposition du fait que Gerald McMaster et Lee-Ann Martin avaient conçu un véritable programme de décélébration pour le 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb.

2 À la suite d'une décision du gouvernement fédéral dirigé par le premier ministre Stephen Harper, le Musée canadien des civilisations, en octobre 2012, changea de nom et, par conséquent, de mandat, pour devenir le Musée canadien de l'histoire. Dès lors, le projet de loi C-49 entendait repositionner l'histoire et la mémoire canadienne au cœur des préoccupations du Musée qui a vu fortement diminuer sa vocation anthropologique à exposer et à comprendre les autres cultures du monde. Ce projet de reconversion s'inscrit dans la tendance du *nation-building* pour laquelle Yves Bergeron (2014) propose une analyse éclairante du contexte canadien dans le premier numéro de la revue *Thema*, consacré aux partages et aux *échanges du savoir à l'ère de la démocratie culturelle.*

3 Joseph Tehawehron David, « Poème », dans Gerald McMaster et Lee-Ann Martin (dir.), *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, Musée canadien des civilisations, 1992, p. 7.

4 Gerald Vizenor, « L'art cosmototémique autochtone », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : art indigène international*, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 44.

5 G. McMaster et L.-A. Martin, « Introduction », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, *op. cit.*, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 G. McMaster, « *Indigena* : A Native Curator's Perspective », *Art Journal*, vol. 51, nº 3, 1992, p. 69.

8 G. Hill, « Postface : *Sakahàn*, 25 ans après », *Sakahàn : art indigène international*, *op. cit.*, p. 136.

9 C. Lalonde, « Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain », *Sakahàn : art indigène international*, *op. cit.*, p. 14.

10 Georges Erasmus, « À propos de 1992 », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, *op. cit.*, p. 8.

Marie-Charlotte Franco est candidate au doctorat à l'Université du Québec à Montréal, sous la codirection de Daniel Arsenault (UQAM) et d'Elvan Zabunyan (Université Rennes 2, France). Son sujet traite des pratiques de collecte et de conservation des cultures matérielles et visuelles des Premières Nations dans les musées de civilisation et d'histoire au Québec. Elle a organisé, depuis deux ans, plusieurs colloques et journées d'étude traitant de la muséologie, du patrimoine et de l'histoire de l'art.

ZACHARIE VINCENT ET SES HÉRITIERS

▶ LOUISE VIGNEAULT

Les récents bilans concernant le parcours des créateurs des Premières Nations ont permis de constater les avancées qui ont enrichi, au cours des décennies, les scènes artistiques officielles et émergentes[1]. Partant de ce constat, nous avons tenté de remonter à la genèse de ces initiatives qui ont été provoquées, au XIXe siècle, par l'annonce de la disparition éventuelle des Autochtones et par l'occultation ou la méprise de leur réalité. Nous nous sommes penchés plus spécifiquement sur l'expérience du peintre huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) qui a entrepris de diffuser une image active et actualisée de lui-même et de la communauté de la Jeune-Lorette (aujourd'hui Wendake), au moment où cette dernière subissait d'inquiétantes pertes politiques et culturelles[2]. En s'appropriant les dispositifs de la peinture illusionniste et de la photographie, l'artiste s'est inscrit à la fois dans un espace de mémoire et une économie d'échange, afin de réactiver le lien entre le passé et le présent, d'ouvrir sur de nouveaux territoires et d'engendrer un possible. À partir de ces données, nous avons tenté de cerner les stratégies de négociation et de subversion qu'il a mises en œuvre et qui semblent avoir été reconduites ponctuellement par les créateurs des XXe et XXIe siècles.

Entre les décennies 1850 et 1880, Zacharie Vincent a réalisé une série d'autoportraits[3] qui témoignent de son statut de chef et d'artiste, de sa réputation de « dernier Huron de race pure » et des transformations de la culture wendat. Le genre de l'autoportrait lui permet alors de négocier la reconnaissance de son identité et de son statut auprès du public avec lequel il instaure un dialogue muet, mais néanmoins efficace. Le spectateur du XIXe siècle est captivé par la richesse des ornements protocolaires, l'intensité de son regard ainsi que l'aura d'exotisme qu'il dégage. Le rayonnement de ces images auprès des touristes et des visiteurs de marque – dont le comte d'Elgin – permet en fait à Vincent de riposter face aux représentations passéistes et figées de l'Autochtone, de s'approprier le contrôle du regard colonial et de témoigner de la résilience et de la capacité d'adaptation de sa communauté, des moyens qu'elle a mis en œuvre pour pallier ses pertes. En multipliant les attributs protocolaires de la chefferie et en empruntant la pose en majesté des canons européens, Vincent s'est inscrit notamment dans la tradition des portraits officiels afin d'assurer la pérennité de sa mémoire. Si les ornements témoignent aussi bien de la tradition wendat que des alliances contractées avec les instances coloniales et britanniques, la couronne d'argent ornée de plumes d'autruche s'inspire directement de l'emblème du prince de Galles.

Cette émulation est alors justifiée par une série d'événements amorcés, en 1860, par la visite canadienne d'Edward VII, à l'occasion de l'inauguration du pont Victoria. Son itinéraire le mène entre autres à Québec où l'attend une délégation wendat[4], en vertu de l'alliance contractée avec la Couronne depuis le traité de Murray. Cette rencontre précède de peu le transfert de la responsabilité des Affaires indiennes au gouvernement canadien, lors de la création de la Confédération, qui est suivi de l'émission de la Loi sur les Indiens. Par son autoportrait qui condense les ornements protocolaires autochtones et britanniques, Vincent semble opérer une négociation symbolique avec le représentant de la Couronne. Son pastiche de l'emblème royal nous permet en fait de tisser une série de parallèles entre son propre destin et celui du prince : les deux hommes partagent le même statut de chef politique, ils sont tous deux descendants d'une « noble lignée » et ils manifestent un intérêt commun pour l'art. Dans ce mimétisme, Vincent démantèle habilement les hiérarchies en vigueur et rappelle la puissance économique, politique et culturelle dont jouissaient les Hurons-Wendat jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

Si les intentions réelles de Vincent restent nébuleuses, les stratégies qu'il déploie expriment des réflexes de résilience et de manipulation des codes de la majorité afin de défier les pouvoirs politiques, économiques, médiatiques et symboliques, des tactiques qui semblent s'être perpétuées chez les créateurs actuels. Pensons notamment aux initiatives de Kent Monkman et de son alter ego MisChief (*The Artist Model*, 2003 ; *The Triumph of Mischief*, 2007), aux autoportraits photographiques de Terrance Houle (*Urban Indian Series*, 2004 ; *Remember in Grade…*, 2004 ; *End of the Trail*, 2007), aux dialogues que Jeff Thomas a entamés avec les icones de l'indianité, les paysages nationaux et les monuments commémoratifs (*Champlain Monument*, 1998 ; *Indians on Tour*, 2000), aux œuvres satiriques et engagées de Teharihulen Michel Savard (*I, Wannabe*, 2009 ; *Réciprocité*, 2009 ; *Réciprocité II*, 2014) ou encore à celle de Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion* (1987-1991), une installation-performance réalisée

> Louis-Prudent Vallée, *Photographie de Vincent au chevalet*, vers 1875, Collections spéciales et livres rares, Archives de l'Université de Montréal.

> Rebecca Belmore *Rising to the Occasion,* 1987-1991. Photo : Michael Beynon. Collection de la Art Gallery of Ontario. Courtoisie de l'artiste.

à la suite de la visite canadienne du duc d'York en juillet 1987. Le prince Andrew et Lady Sarah Ferguson avaient été conviés, pour la circonstance, à une randonnée en canot au parc historique du Vieux Fort William de Thunder Bay. L'amalgame que réalise Belmore entre les attributs britanniques et autochtones, à l'instar des autoportraits de Vincent, pastiche alors la manière dont les échanges protocolaires perpétuent les traditions colonialistes et folkloriques, maintenant les Autochtones dans un rôle de faire-valoir.

Au cours de la même période où il crée ses autoportraits, Vincent fait tirer des photographies en format carte de visite au studio de Louis-Prudent Vallée de Québec. Ce support multipliable et transportable lui permet dès lors de publiciser ses services de guide et de peintre. Grâce au statut documentaire attribué à l'image photographique, à la soi-disant objectivité qui lui est alors attribuée et qui contraste avec la fiction picturale, Vincent atteste d'abord qu'il est bien l'auteur de ses tableaux, car ils ne sont pas signés. Mais la photographie lui permet surtout de présenter au public l'image d'une indianité active, créatrice et actualisée, contournant ainsi les catégories ethnologiques dans lesquelles le sujet autochtone a été réduit. En utilisant son corps comme agent de transmission, de communication et de dialogue, en exploitant les nouvelles technologies de diffusion de l'image et en s'entourant d'éléments culturellement significatifs et porteurs de mémoire, Vincent s'inscrit, en fait, dans une trinité créatrice amalgamant le sujet, l'espace et la culture. Ces trois dimensions se trouvent aujourd'hui exprimées par les créateurs à l'aide de différents modes d'expression ou techniques comme l'installation, la performance et la cybercommunication.

> Sonny Assu, *iPotlatch : 10,000 Ancestors In Your Pocket*, 2008. Photo : Chris Meier. Courtoisie de l'artiste et Equinox Gallery.

L'installation

Le langage de l'installation, comme l'ont exploité notamment Diane Robertson (*Amish*, 1991 ; *L'esprit des animaux*, 1992 ; *Le piège qui s'efface*, 1992 ; *Voyage vers l'ouest*, 1993), Sonia Robertson (*Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, 2002 ; *Refaire l'alliance*, 2005), Rebecca Belmore (*Wild*, 2001 ; *Blood in the Snow*, 2002) et Sylvie Paré (*Conservation des espèces*, 1999 ; *Laisser sa peau*, 2004), met en espace, pour sa part, des éléments porteurs de mémoire, qui permettent de perpétuer les liens d'appartenance et de communication entre les membres d'une communauté comme à l'extérieur de celle-ci. L'installation présente également une zone immersive circonscrite dans laquelle le public s'engage physiquement afin d'y vivre des expériences qui ont pour effet de transformer sa perception.

Dans un article relatant son expérience, Sylvie Paré explique que ces « musées de l'immatériel » visent à faire revivre la mémoire contenue dans des objets du patrimoine matériel en les réinscrivant au sein d'une nouvelle dynamique de diffusion[5]. Paré parle d'ailleurs de « l'objet qui transforme le sujet » et qui permet de reprendre le fil de la transmission de la culture : « Une sorte de réconciliation de soi au plus grand que soi. Retrouver la fluidité de ce qui nous a précédés et de ce qui est à venir… ne plus laisser cette rupture agir en nous[6]. » Dans cette optique, le dispositif de l'installation permet d'enclencher un travail de recréation de l'identité. De manière analogue, l'ostentation des éléments protocolaires dans les œuvres de Vincent et la manière dont l'artiste met en scène la réactualisation de son identité, par ses autoportraits et les photographies de studio, ont pour effet de prolonger le dialogue avec le public au-delà de la simple chronique historique, afin d'assurer une continuité entre l'expérience individuelle et le sort collectif.

La performance

Par sa dimension immersive et participative, la performance permet, pour sa part, de mettre en place des espaces de contact et de dialogue avec le public. L'importance accordée au corps, à la gestuelle, à l'expressivité, à la narrativité et aux rapports interrelationnels réitère également certaines pratiques rituelles et formes d'expression qui ont marqué les cultures autochtones. La forme théâtralisée de la performance, au même titre que l'expression orale, contribue en fait à dématérialiser l'expérience artistique tout en échappant à son institutionnalisation et à ses processus de transmission et de conservation. Le corps et l'action, qui s'inscrivent dans l'espace concret et dans une temporalité éphémère, remplacent en fait l'objet d'art intemporel et permettent à l'artiste de contrôler son image et son identité.

En impliquant la participation du public, la performance agit également sur la perception de celui-ci pour bouleverser ses idées préconçues[7]. À ce titre, les prestations de Kent Monkman, de Sonia Robertson (*Nipishtanau Tshishtemau/Je donne le tabac*, 1997), de Rebecca Belmore (*Vigil*, 2002), de Louis-Karl Picard-Sioui (*Protocole d'aliénation*, 2008 ; *As-tu du sang indien ?*, 2008), de Maria Hupfield (*Contain that Force*, 2013) et de Victoria Ransom *(New Battleground*, 2013), mais aussi les harangues prononcées par le comédien Charles Bender (*Les harangues wendat*, 2008) ainsi que les conférences-performances du sociologue et commissaire Guy Sioui Durand présentent une force critique qui échappe aux codes normatifs culturels, économiques, éthiques, politiques et épistémologiques. Bien que récupérée partiellement par les institutions et les événements internationaux, la forme de la performance résiste, par sa nature même, à l'archivage et à la conservation de sa mémoire. L'intégralité de l'œuvre ne pouvant être vécue qu'en direct, *live*, les captations photographiques et vidéo-

> Maria Hupfield, *Contain that Force : 7 Solo Acts*, 2013. Photo : Timothy I. Smith.

graphiques de sa mémoire n'offrent qu'une vision fragmentaire du résultat. Pour les créateurs autochtones, l'expression performative s'ancre, en somme, dans une dimension à la fois concrète et ouverte, et dans le registre spatiotemporel du rêve et du mythe.

La cybercommunication

Le rayonnement et la relative autonomie de diffusion que procurait à Vincent l'usage de la photographie sont comparables à ce que font aujourd'hui certains artistes du cyberespace et de l'Internet, ces derniers aussi bien à titre d'outils de communication que de moyens d'expression, afin d'exprimer librement leur réalité, de contrôler leurs propres frontières, de contourner les réseaux officiels, de déterminer eux-mêmes leurs conditions d'intégration dans les courants de diffusion, d'instaurer une nouvelle territorialisation identitaire, de redéfinir leurs appartenances et de se projeter activement vers l'avenir. La création de plateformes comme Cyberpowow (www.cyberpowwow.net) et AbTeC (Aborigenal Territories in Cyberspace, www.abtec.org/projects.html) a contribué à l'aménagement d'espaces d'échange en direct et d'exposition.

Sur le plan opérationnel, les technologies de l'information et du Web 2.0 semblent également s'inscrire en continuité avec le dispositif du wampum étant donné les dimensions à la fois médiatrice et mémorielle de ce dernier, de même que la manière dont il reconduit les anciennes configurations territoriales et nomades favorisant les interactions égalitaires. Comme les ceintures de wampum, les messages informatiques composés de pixels condensent certaines données en sacrifiant le détail au profit de l'efficacité de la communication, des caractères analogique et médial. Les œuvres de Sonny Assu tirées des séries *iDrum* et *iPotlatch*, qui s'inspirent à la fois de l'esthétique de la *form line*, de la culture Web et de la technologie du iPod, présentent du même coup une réflexion sur les modes d'échange, de partage et d'appartenance. La référence à la pratique du potlatch rejoint d'ailleurs le principe des échanges Internet qui privilégient les valeurs de partage et de diffusion de l'information à celles de l'accumulation et de la possession qui caractérisent l'économie capitaliste.

En contournant les pressions d'homogénéisation opérées par la mondialisation et les politiques du multiculturalisme, les créateurs-usagers du Web 2. 0 ont également acquis un levier politique[8]. Si les valeurs soi-disant universalistes de la mondialisation ont contribué à niveler les différences pour mieux cacher les inégalités, les nouvelles technologies viennent, aujourd'hui, les révéler. L'expansion médiatique du mouvement Idle No More et la mobilisation spontanée qu'il a engendrée, au-delà des frontières nationales, ont eu pour effet, à ce titre, de pratiquer une pression politique sur le gouvernement canadien, bouleversant ainsi son rapport de pouvoir avec les activistes autochtones. Véritable instrument de reterritorialisation et de réappropriation de pouvoir, la cybercommunication a comme effet, en somme, de réunifier le passé, le présent et l'avenir, tout en réactivant les liens entre le sujet, la culture et le territoire[9].

Ces exemples présentent un succinct constat de la manière dont certains modes d'expression annoncent un décloisonnement des schèmes de pensée, des catégories et des disciplines qui connaissent une mutation bénéfique. Sans tomber dans un essentialisme réducteur, il est d'emblée possible d'observer que l'amalgame des langages plurisensoriels, oraux et communicationnels s'accordant davantage aux concepts et aux approches propres à la réalité autochtone présente des perspectives nouvelles d'expression, qui se libèrent peu à peu des hiérarchies et des binarismes discriminants[10]. Pour la suite du monde et de ses partages. ◀

Notes

1 *Cf.* Guy Sioui Durand, *« Les ruses du Corbeau/Coyote/Carcajou », Esse arts + opinions*, n° 45, 2002, p. 4-46 ; « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 23-35 ; « Exposition "sous réserve" : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh », *Inter, art actuel*, dossier « Indiens/Indians/Indios », n° 104, hiver 2009-2010, p. 42-47.

2 Les informations relatives à Vincent sont tirées de notre monographie en ligne Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre (Institut de l'art canadien, 2014, www.aci-iac.ca/zacharie-vincent) et de notre ouvrage *Zacharie Vincent : une autohistoire artistique (Hannenorak)*, en processus de publication au moment où nous rédigeons cet article.

3 Une douzaine d'autoportraits ont été répertoriés à ce jour, se répartissant dans les institutions suivantes : Musée du Château Ramezay, Musée de la civilisation, Musée huron-wendat, Archives du Séminaire de Nicolet et Vancouver Art Gallery.

4 *Cf.* L'abbé Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France : étude historique*, la Compagnie de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 29.

5 *Cf.* Sylvie Paré, « De grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 71-77.

6 *Ibid.*, p. 75.

7 *Cf.* Jonathan Lamy Beaupré, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 2012, 337 p.

8 *Cf.* Ronald Niezen, « Digital Identity : The Construction of Virtual Selfhood in the Indigenous People's Movement », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 47, n° 2, 2005, p. 532-551.

9 *Cf.* Steven Leuthold, *Indigenous Aesthetics: Native Art Media and Identity*, University of Texas Press, 1998, 238 p. ; Melanie Townsend et Candice Hopkins, *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual & Digital Culture*, Walter Phillips Gallery Editions et Art Gallery of Hamilton & Indigenous Media Arts Group, 2005, 223 p. ; Marise Lachapelle et Florence Dupré (dir.), *Cyberespace et médiation des cultures*, Les Cahiers du CIÉRA, n° 5, avril 2010, 143 p.

10 *Cf.* Marie Battiste (dir.), *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, UBC Press, 2000, 314 p.

Louise Vigneault est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle prépare un ouvrage consacré à Zacharie Vincent (Hannenorak) et poursuit des recherches sur les productions des artistes d'origine autochtone du Québec.

FILMER L'AUTOCHTONE

DE L'ETHNOGRAPHIE À L'AUTONOMISATION

PIERRE BASTIEN

Quel regard les documentaristes québécois portent-ils sur les Autochtones selon l'époque ? Voilà une « fausse » question qui nous renvoie à la pratique et à ses outils, alors que son sens réel nous indique un point de vue et une manière. En effet, l'époque du cinéma, de notre cinéma, est toute jeune, à l'instar de ce pays affabulé, de notre pays rêvé ; nous dirons plus volontiers « l'époque de l'image en mouvement ». Il me faut reformuler cette question et parler d'époques culturelles, de territoires culturels : comment les cinéastes d'ici ont-ils filmé les Autochtones au fil des ans et, si manière différente il y a, pouvons-nous en dégager des attributs communs qui en définiraient les frontières territoriales au sens culturel, c'est-à-dire des paradigmes cinématographiques ? Voici qu'en cherchant les réponses à ces questions, je trouve un plaidoyer pour une généalogie des territoires de notre cinématographie.

> *Le peuple invisible* réalisé par Richard Desjardins et Robert Monderie, 2007.

Ce questionnement nous fait réfléchir sur notre rapport à l'Autre, et sa réponse nous définit comme artisans et nous identifie donc à la manière, à un lieu et à une époque. Selon moi, le regard des cinéastes sur les Autochtones s'est modifié de trois façons significatives depuis le film de Flaherty *Nanook of the North* (1922)[1]. Trois grands changements paradigmatiques se sont alors opérés. En voici un bref rappel.

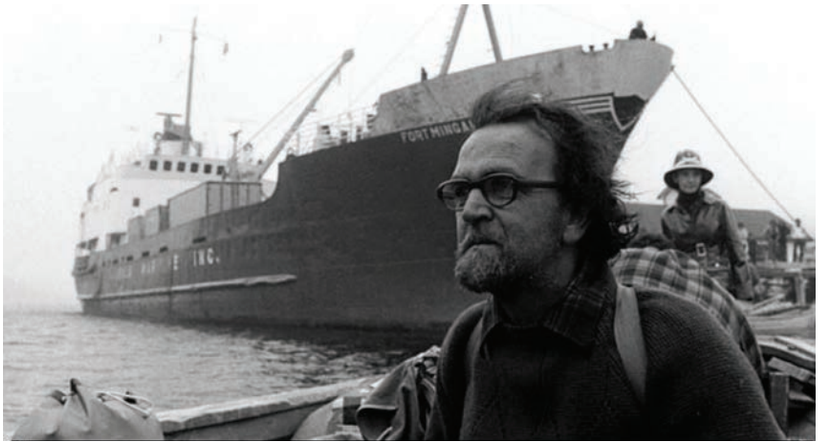
La première période, la plus longue, couvre une cinquantaine d'années. C'est une période d'ethnographie où le cinéaste est animé par un esprit d'anthropologue, de « missionnariat », et va à la rencontre et à la découverte d'un peuple méconnu pour d'abord nous en (dé)montrer l'existence. Le cinéaste fait donc une cueillette et demeure un observateur extérieur à l'action, même s'il emploie parfois des techniques qui relèvent de la fiction en demandant à ses protagonistes de participer à de courtes mises en scène par souci d'*authenticité*. La motivation première s'apparente au quadrillage d'un territoire géographique pour en établir la cartographie humaine et culturelle. Citons pour l'exemple, en plus du magnifique film *Nanook of the North*, « Attiuk » (1959) de Pierre Perrault et René Bonnière, dans la série *Au pays de Neufve-France* produite par Crawley Films.

La deuxième période, qui s'étale sur une quinzaine d'années, du milieu des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, suit de façon marquée le regard que les Québécois portent sur leur propre nation et l'affirmation identitaire qui l'anime. Les cinéastes ne se contentent plus de regarder l'Autre, mais un discours territorial à la fois géographique et culturel qui accompagne le développement rapide des ressources naturelles est sous-jacent aux œuvres du moment. C'est l'époque des grands cinéastes de l'ONF, et le matériel léger et synchrone permet un regard rapproché, de proximité, où le cinéaste est en intimité avec ses protagonistes. Pourtant, malgré cette proximité, les « intercesseurs » humains sont souvent étrangers aux communautés filmées. Malgré un territoire qui devient de plus en plus commun, le regard demeure extérieur. Les films *Le goût de la farine* (1977) de Pierre Perrault ainsi que *Debout sur leur terre* (1982) de Maurice Bulbulian sont issus de cette période.

La troisième période s'étend des années quatre-vingt-dix à aujourd'hui. La parole est désormais prise par les Autochtones, et ceux-ci affabulent un territoire, le pays mythique, le pays rêvé. Le point de vue devient pointu, animé par un discours précis, chaque film répondant à ses propres critères. Que ce soit une réflexion politique ou une fable poétique intimiste, le film se fait intérieur, se fait le miroir d'interrogations propres à chaque cinéaste. Ce point de vue sera authentique, reflet de notre contemporanéité : blanc, rouge et de plus en plus métissé. Le Blanc regarde le Rouge et le Rouge, le Blanc, en un processus inversé qui nous en apprend autant sur le regardeur que sur le regardé. *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993) d'Alanis Obomsawin, *Le peuple invisible* (2007) de Robert Monderie et Richard Desjardins, les films du Wapikoni mobile ainsi que *Paroles amérikoises*, mon film de 2013, illustrent cette période contemporaine.

À l'heure où la « société tout écran », selon la formule de Lipovetsky, fait de nous tous, Rouges et Blancs, des citoyens d'un même monde, la représentation de ce monde est de plus en plus partagée, et seule la singularité des voix marque les contours de leurs regards distinctifs. Au Québec, c'est beaucoup du côté de la recherche à l'émancipation, corollaire de la recherche identitaire, que se conjugue aujourd'hui la parole cinématographique.

Le Québécois de souche, cherchant depuis belle lurette son pays à faire, ne peut travailler que dans le sens du rapprochement avec les Premières Nations. Comme l'a



> *Le goût de la farine* réalisé par Pierre Perreault, 1977.

> *Paroles amérikoises* réalisé par Pierre Bastien, 2013 (courtoisie de l'artiste).

> *Kanehsatake : 270 ans de résistance* réalisé par Alanis Obomsawin, 1993.

fait Desjardins avec *Le peuple invisible*, il faut aller dans le sens de cet Autre, vers lui, pour comprendre sa propre histoire ; savoir d'où l'on vient pour comprendre où l'on va. Si le Québécois est en exil sur sa propre terre, il en est de même pour l'Autochtone. Alors que Desjardins chemine à la rencontre de l'Autochtone sur son terrain de manière égalitaire, le regardant comme un frère et non plus comme une curiosité, le regard renversé sur le Blanc de Réal Jr Leblanc se pose aussi de la même façon dans son film *L'enfance déracinée* (2013).

Les cinéastes d'ici sont les enfants de deux « nonnations » parallèles. Le film autochtone et le film non autochtone, dans le cas du documentaire, sont tous les deux ancrés dans une perspective ambiguë, déchirés entre l'appartenance à une nation définie avec ses codes traditionnels et le désir de devenir plus, de sortir de l'exil identitaire ; un désir d'affirmation sur le monde. Et c'est aujourd'hui arc-boutés les uns sur les autres que les regards se développent, soit en opposition (je ne suis pas…) ou encore en émulation (comme toi je suis…), mais en général définis par cet Autre qui existe en nous, qui est proche, nonobstant la distance parfois manifeste des thématiques abordées. Nous abordons aujourd'hui l'auteur pour ce qu'il est : un individu dont la pratique s'inscrit dans un courant, ici le documentaire sur l'Autochtone. Il est de mon avis que, bientôt, nous ne pourrons plus dire « voilà un film autochtone », « voilà un film québécois sur les Autochtones », qu'en tenant compte de l'ethnie de l'auteur et en positionnant la singularité de sa voix sur l'échiquier culturel international.

En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il y a de l'ethnographie dans les films contemporains, du moins une certaine mesure, comme il peut y avoir un regard métissé dans le film ethnographique. Mais nous pouvons dire avec certitude qu'en général, le regard s'est modifié dans le sens de notre hypothèse au fil du temps. Suivant le mouvement émancipateur de l'histoire, deux nations se rapprochent pour partager leur chemin, et le regard de l'une sur l'autre se modifie.

Autrefois coloniale et eurocentriste, la nation québécoise, de plus en plus consciente de son infériorité linguistique et politique en Amérique du Nord, à la recherche de ses propres repères identitaires, tend à se rapprocher, du moins culturellement, de cette autre nation de vaincus qu'est le peuple autochtone d'ici, pris dans son ensemble. Or, ce mouvement n'apparaît pas seulement au cinéma ; à la question *Qu'est-ce qu'un film, qu'une peinture ou qu'une littérature autochtone ?*, il faut maintenant prendre en compte tant le signifié que le signifiant. L'artiste autochtone quitte lui-même les champs sémantiques traditionnels (être un Indien, c'est…) et s'abandonne dès lors à un regard contemporain sur le monde, le rendant d'une manière moderne.

Selon Boudreau, « l'indianité demeure pour tous la justification première de l'écriture et de l'acte de publier »[2]. Jonathan Lamy Beaupré utilise aussi ce constat dans son article *Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien*. Son étude agrandit toutefois le champ sémantique à la contemporanéité de l'artiste et à son ouverture sur le monde : « Puisque le simple fait de se décrire comme un membre des Premières Nations ne semble plus suffisant pour justifier l'acte d'écriture, les auteurs qui composent ce corpus sans cesse grandissant écrivent et publient pour des motifs toujours plus différents[3]. » Il cite Louis-Karl Picard-Sioui, membre de la communauté huronne-wendat de Wendake : « Parce qu'avant de parler au nom du ciel et de la terre, des ancêtres et de la nation, je devais m'inscrire dans ma propre histoire, là où se joue la plus grande lutte, celle de notre propre individualité[4]. »

Dans tous les modes d'expression artistique, l'artiste, qu'il soit Autochtone, Québécois, Américain ou autre, rejoint de nos jours des préoccupations et des sujets partagés par ses collègues et congénères : « Ainsi, on peut lire ces poètes parce qu'ils réinventent l'amérindianité, mais aussi parce que nous nous reconnaissons dans leurs mots et leurs images, qui nous coupent le souffle, nous nouent la gorge. Et que nous voulons accueillir leur violence, leur sensibilité et leur complexité, qui nous permettent, de façon intime, d'en savoir un peu plus, d'en savoir autrement sur les cultures amérindiennes, mais aussi sur nous-mêmes et sur le monde[5]. »

Le mot clé ici est *autrement*. Lors d'un récent colloque sur le cinéma autochtone organisé par le Wapikoni mobile, dans le cadre du festival Présence autochtone, fut posée cette question : « Qu'est-ce qu'un film autochtone ? » Les réponses furent multiples, allant de l'ethnie de l'auteur au signifié du film, mais nous nous rendons compte aujourd'hui que la réponse à cette question devient de plus en plus complexe alors que les artistes et cinéastes cherchent eux-mêmes une définition de leur travail qui ne s'accommode plus du cadre restreint de la simple filiation amérindienne, mais tend vers l'autonomisation et l'accession à un terrain citoyen jusqu'ici nié à tout un peuple par la Loi sur les Indiens (1876), faisant de celui-ci un regroupement de mineurs, de citoyens sous tutelle permanente.

Prise de parole : à l'ère du Wapikoni mobile

Le passage de l'ethnographie à la proximité puis au regard métissé serait donc *dans l'ordre naturel des choses* alors que deux nations vont à la rencontre l'une de l'autre. La prise de parole autochtone par l'appropriation des outils de production, ici cinématographiques, nécessite un apprentissage des codes, des symboles et de la grammaire cinématographiques qui sont amenés d'un peuple à un autre. Travaillant dans le sens d'une autonomisation et d'une libération des nations autochtones, le Wapikoni mobile, s'il ne partage pas officiellement les visées politiques et sociales des participants autochtones, n'en demeure pas moins l'une des bougies d'allumage servant à cette revendication d'un espace citoyen, à l'autonomisation des nations autochtones québécoises.

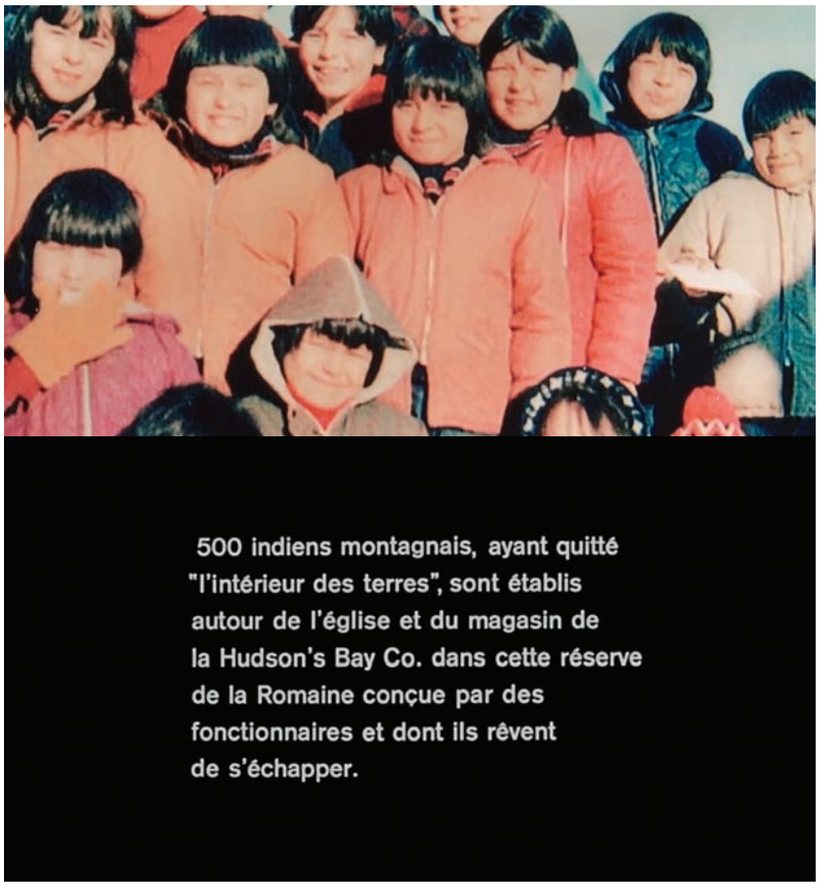
> *Le peuple invisible* réalisé par Richard Desjardins et Robert Monderie, 2007.

Certains détracteurs du Wapikoni lui reprochent son « paternalisme blanc ». Certains cinéastes autochtones ne voient pas d'un bon œil cette main tendue qu'ils assimilent à un mouvement néocolonial[6]. Des théoriciens du monde des communications, tel Bruno Cornellier, y voient le renforcement des structures de la colonie de peuplement libérale, c'est-à-dire que celles-ci confortent le Blanc dans son moralisme paternel tout en renforçant la dynamique d'exclusion en place : « […] un projet trouvant d'abord son réconfort et son profit dans l'expérience amoureuse de la pitié/piété, dans la dynamique de pouvoir inhérente à la pratique du don (pédagogique, effective ou matérielle) ainsi que dans l'idéal romantique de l'échange interculturel qui, tous, en tant qu'événements intimes, assurent la reproduction, la garantie et le maintien de la colonie de peuplement libéral, de sa souveraineté et de son projet de commensuration des altérités qu'elle *se* donne »[7].

Si nous ne pouvons reprocher à Cornellier de voir dans les structures du Wapikoni mobile un aspect de la morale judéo-chrétienne comme moteur à la pratique du don, il faut toutefois nous interroger sur la filiation qu'entretiendraient d'après lui les Québécois en tant que nation envers ceux qui les ont mis au ban de la société dominante pendant plus de 200 ans. Incorporer la nation québécoise aux velléités assimilatrices et à la colonie de peuplement de l'Angleterre des XVIII[e] et XIX[e] siècles, c'est tout de même porter un regard assez tordu sur l'histoire d'une nation vaincue.

C'est peut-être justement dans cet espace exilé de 200 ans où le métissage naît et où le Wapikoni mobile prend non seulement sa source idéologique, mais aussi sa justification, que nous trouvons la pertinence morale nécessaire à sa naissance : « [C]ertains dialogues que le Wapikoni mobile provoque, directement ou indirectement, sont porteurs d'un potentiel de transformation des rapports sociaux. C'est au sein de ces espaces communs de dialogue que sont négociés les identités et les territoires de chacun, ainsi que l'inclusion et la participation[8]. » Ces espaces, ces lieux culturels, Stéphane Guimond Marceau en fait des lieux de dialogue entre nations, des lieux de rencontre, des lieux citoyens où l'identité, en permanente construction, peut être revendiquée et définie. Le Wapikoni mobile est un lieu où, par le cinéma et par sa pratique, deux nations élaborent ensemble un regard prospectif sur un territoire qu'ils partagent, au-delà de toutes les différences sociales et économiques de leur appartenance territoriale respective.

La prise de parole par le cinéma n'est pas banale. Le jeune cinéaste qui présente ses films au public, et dans sa communauté en premier lieu, pose un geste aux ramifications politiques tout en faisant aussi une œuvre sociale, un travail de guérison : « Je suis sur la place publique avec les miens/la poésie n'a pas à rougir de moi[9] ». À l'instar de Gaston Miron, la fréquentation de l'espace citoyen redonne une fierté oubliée non seulement à l'artiste qui pose le geste, mais à toute la communauté d'où il est issu ; redonne une fierté aux adultes dont les vies ont été déchirées, déracinées entre le nomadisme traditionnel et le sédentarisme, avec les résultats que l'on connaît, si brillamment exposée dans le film de Réal Jr Leblanc, et par émulation, alors que d'autres plus jeunes encore viendront revendiquer cet espace de création maintenant identifié par tous les membres de la communauté comme un territoire de chasse valide, valable et authentique.



> *L'enfance déracinée* réalisé par Réal Jr Leblanc, 2013. (www.wapikoni.ca/films/lenfance-deracinee)

Le dialogue nécessaire : un regard prospectif

À l'heure où la sphère médiatique est investie par les jeunes cinéastes issus des communautés autochtones, il nous faut tenter un regard prospectif sur le cinéma documentaire québécois. Il est de mon avis que le film de Richard Desjardins et Robert Monderie *Le peuple invisible* est le dernier grand film documentaire didactique – ethnographique, de proximité et métissé – portant sur les Autochtones fait par des Blancs. Déjà, les Lambert, Poliquin, Vachon et autres cinéastes documentaristes blancs tel le tandem Carrier-Higgins avec le beau documentaire *Québécoisie* se placent en position égalitaire pour regarder l'Autre, puisqu'il leur est de plus en plus évident que cet Autre, c'est nous… Il n'est plus possible d'aborder l'Autochtone comme un personnage inconnu et lointain : que ce soit dans les médias traditionnels ou sur les réseaux sociaux, la mixité, le métissage des us et coutumes, des mots, des traditions, est déjà bien amorcé dans la population générale, de telle sorte qu'un documentaire exhaustif qui dépeint l'altérité comme objet de curiosité serait maintenant perçu comme incongru et dépassé ; aucune télévision d'ici ne donnerait son aval pour une telle entreprise. Déjà, certains diffuseurs tels Canal D et Télé-Québec sont partenaires de cinéastes issus des communautés autochtones dans des projets qui traitent de différents aspects de ces mêmes communautés, à l'instar des documentaristes blancs qui posent un regard sur la société blanche ou urbaine. Le cinéaste documentariste autochtone est aujourd'hui présent dans notre horizon cinématographique et, s'il œuvre dans un univers mixte, un univers où le Blanc contrôle encore la plupart des structures de production, il s'est maintenant donné des outils de production et de diffusion dans des espaces qu'il s'est réservés, que l'on pense au diffuseur APTN ou encore à la maison de production Wabanok de Michèle Rouleau à Montréal. Malgré une faible masse critique, il continue aussi

> *Mesnak* réalisé par Yves Sioui Durand, 2011 (www.en.notrecinema.com).

> *Ce qu'il faut pour vivre* réalisé par Benoit Pilon, 2008 (www.filmsquebec.com).

> *L'empreinte* réalisé par Carole Poliquin et Yvan Dubuc, 2015 (www.cinoche.com).

d'occuper l'espace des réseaux parallèles et des structures communautaires.

Dans le monde du film de fiction, la thématique est souvent celle d'une quête identitaire, d'un retour aux sources et à la communauté d'un être métissé, comme dans le film *Mesnak* (2011) d'Yves Sioui Durand, où le personnage principal retourne dans sa communauté après avoir été élevé chez les Blancs, ou encore la perte des repères identitaires comme pour le film *Ce qu'il faut pour vivre* (2008) de Benoit Pilon. Cette recherche de l'identité est tributaire de la rencontre amorcée entre deux peuples et du métissage résultant de cette rencontre. Or, ce métissage est le moteur du dialogue nécessaire et inéluctable entre nos communautés respectives, dialogue qui crée l'espace citoyen et autonomise le cinéaste, tout en le confortant dans sa pratique. Il n'est pas rare de vivre le syndrome de l'imposteur dans les communautés autochtones. À la question *Qu'est-ce qu'un cinéma autochtone ?*, nous pouvons répondre que le cinéma autochtone est fait de signifiés qui portent sur des interrogations et des sujets touchant les préoccupations autochtones. À la lumière de la rencontre qui continue entre nos peuples, ces préoccupations s'inscrivent de plus en plus dans un horizon « hors réserves », c'est-à-dire qu'elles sont motivées par des quêtes qui rejoignent celle partagée par tous à l'échelle mondiale : la recherche d'un mieux-être. Il nous faudra donc probablement modifier la définition du cinéma autochtone à mesure que celui-ci s'affranchira de ses préoccupations premières et qu'il jettera un nouveau regard sur le monde.

Il est de mon avis que le cinéma documentaire portant sur les Autochtones sera de plus en plus fait par les Autochtones. Le regard documentaire que les Blancs portent sur les Autochtones devrait, dès maintenant et dans un horizon rapproché, se restreindre à la rencontre et au dialogue entre les peuples. Peut-être verrons-nous des Québécois s'interroger sur leur part d'autochtonie, phénomène déjà amorcé avec le film *L'empreinte* (2015) de Carole Poliquin et Yvan Dubuc ? Ce métissage qui nous a vus grandir est et sera encore longtemps au cœur de notre exploration mutuelle. ◄

Sauf indication contraire, les captures d'écran sont tirées du site web de l'Office national du film du Canada (www.onf.ca).

Notes

1 Même si le film de Robert J. Flaherty est une production européenne, je l'inclus puisqu'il est « d'ici », au sens territorial.
2 Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, l'Hexagone, 1993, p. 140.
3 Jonathan Lamy Beaupré, « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », *Temps zéro*, n° 7, 2013, p. 1 ; [en ligne], www.tempszero.contemporain.info/document1096.
4 Louis-Karl Picard-Sioui, cité dans *ibid.*, p. 2.
5 *Ibid.*, p. 43.
6 Le cinéaste et homme de théâtre Yves Sioui Durand me disait en 2009 à Mingan que « la nouvelle famille autochtone était composée d'un père, d'une mère, d'enfants et d'un cinéaste blanc ».
7 Bruno Cornellier, *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse (Ph. D.), Université Concordia, 2011, p. 145.
8 Stéphane Guimond Marceau, « Le Wapikoni mobile : conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes Autochtones », *ACME : An Internationnal E-Journal for Critical Geographies*, vol. 12, n° 3, 2013, p. 569.
9 Gaston Miron, "Sur la place publique", « La vie agonique », *L'homme rapaillé*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 61.

Le cinéaste documentariste **Pierre Bastien** est né à Montréal en 1960. C'est la photographie qui l'amène aux études cinématographiques. Diplômé de l'Université Concordia en 1985, il pratique un cinéma documentaire engagé, un cinéma où il observe ses semblables à hauteur d'homme. Scénariste, réalisateur, caméraman et producteur, Pierre Bastien a tourné les films *Exit pour nomades*, *Un film de cinéastes*, *Carnets d'un Black en Ayiti*, *Chroniques de Palestine* et *Paroles amériquoises* qui ont été appréciés tant localement que sur la scène internationale. Il scénarise et réalise aussi pour la télévision québécoise. Spécialiste du documentaire portant sur les Autochtones du Québec, il prépare actuellement son sixième long métrage ayant pour thèmes le métissage et l'identité.

LA PHOTOGRAPHIE COMME AFFIRMATION

APERÇU D'UN MOUVEMENT D'AUTOREPRÉSENTATION

▶ SOPHIE GUIGNARD

Parmi la diversité des pratiques auxquelles les artistes autochtones ont recours, il en est une qui représente un territoire d'investigation et de reconquête singulier : la photographie.

Je proposerai, dans cet article, un – trop – rapide aperçu du mouvement photographique autochtone qui n'a cessé de s'affirmer depuis les années quatre-vingt, en présentant brièvement quelques développements récents pour ensuite revenir sur deux événements importants concernant l'émergence d'une visibilité publique de la photographie autochtone[1].

Il est aujourd'hui communément admis que la photographie a, depuis ses débuts, représenté un moyen d'expression de choix non seulement pour soumettre les peuples autochtones au regard curieux des spectateurs allochtones, mais également pour accompagner les efforts scientifiques des anthropologues.

Cherchant souvent à illustrer une idée plutôt qu'à rendre compte d'une réalité historique, certaines représentations photographiques ont largement contribué à véhiculer une image mythique de l'« Indien d'Amérique », objet de fantasmes pour les spectateurs allochtones à la recherche d'une altérité radicale. Ce type de clichés, dont l'œuvre du photographe Edward S. Curtis constitue le corpus le plus emblématique, continue encore aujourd'hui d'orner t-shirts, calendriers et autres objets de consommation. Il s'apparente alors à des fétiches du primitif imaginé et imaginaire dont les modalités visuelles s'appuient sur le mythe romantique du « bon Sauvage », vivant en harmonie avec la nature et dont les us et coutumes sont appelés à disparaître du fait de son incapacité à s'adapter à la civilisation occidentale. Ces représentations ont engendré ce que l'écrivain Paul Chaat Smith (Comanche) appelle le « paradoxe indien » : « *[N]early erased, almost invisible, yet almost everyone in the world knows something about us*[2]. »

> Edward S. Curtis, *Bull Chief*, 1908.

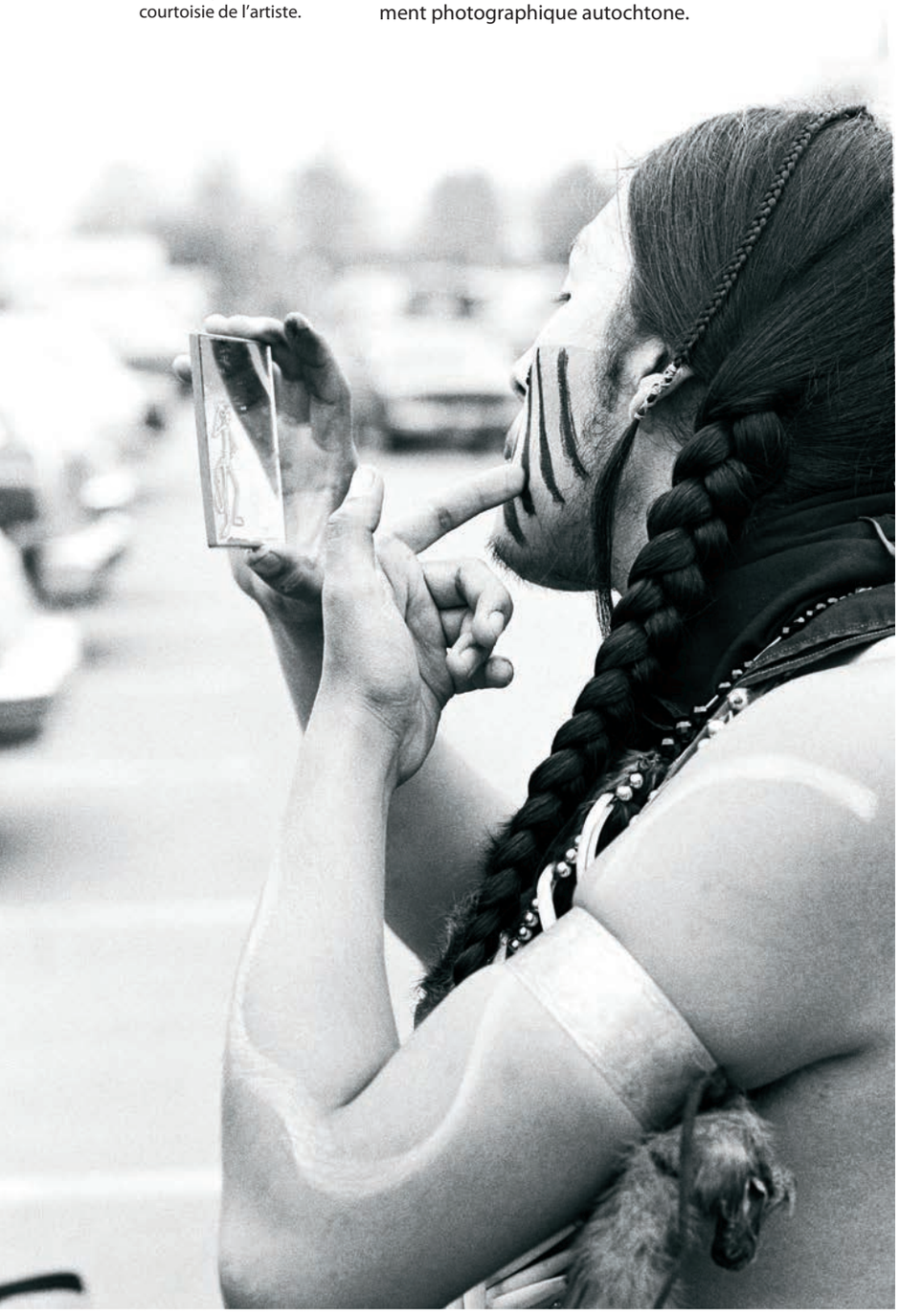
Pourtant, dès la fin du XIX^e^ siècle, certains Autochtones utilisaient également l'appareil photographique pour représenter leur réalité sociale et culturelle. Plus ancrées dans une réalité historique à la fois de résistance aux politiques assimilationnistes et d'adaptation aux évolutions sociales et culturelles, ces représentations photographiques sont cependant moins connues du grand public.

Dans le milieu universitaire, on peut toutefois remarquer, depuis les 20 dernières années, le développement non négligeable de recherches sur ce corpus photographique de la fin du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^ siècle. À titre d'exemple, on peut noter le mémoire de maîtrise, en 2006, de l'historien de l'art Mique'l Askren (Tsimshian-Tlingit) sur le photographe tsimshian Benjamin Haldane (1874-1941)[3] et la thèse de doctorat de l'historienne de l'art Laura E. Smith sur le photographe kiowa Horace Poolaw (1906-1984) en 2008[4]. On retient également les conclusions de la recherche doctorale de Nicole Dawn Strathman, déposée en 2013[5], qui rendent compte de la façon dont, pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle, les peuples autochtones en Amérique du Nord se sont approprié la photographie et l'ont intégrée dans leur mode de vie en étant aussi bien photographes que clients de portraits photographiques. Pour appuyer son propos, l'auteure analyse notamment les archives photographiques de la photographe cherokee Jennie Ross Cobb (1881-1959) et du photographe tlingit George Johnston (1897-1972). Ainsi, le corpus de photographes autochtones du début du siècle soulève un intérêt notable pour la recherche universitaire, et il semble fort probable que, dans les années à venir, de telles archives continuent d'être (re)découvertes.

En ce qui concerne les expositions, des institutions renommées ont également présenté le travail de photographes autochtones au cours des dernières années. Par exemple, le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée canadien de la photographie contemporaine présentaient, du 31 octobre 2008 au 22 mars 2009, l'exposition *Regards d'acier : portraits par des artistes autochtones*, qui mettait en valeur le travail de douze artistes revisitant l'art du portrait. Plus récemment, à la fin de l'année 2014, le National

Museum of the American Indian (NMAI) de New York proposait une rétrospective d'envergure sur Horace Poolaw. Ce dernier, qui a documenté la vie de sa communauté à Anadarko (Oklahoma) de la fin des années vingt jusque dans les années soixante, représente un artiste majeur de l'histoire de l'affirmation autochtone par la photographie. Il signait d'ailleurs ses clichés par : « A Poolaw photo, Pictures by an Indian »[6]. L'exposition *For a Love of His People*, qui s'est terminée en février 2015, était accompagnée d'un catalogue constituant la première publication conséquente à ce jour sur l'œuvre du photographe.

L'affirmation d'un mouvement photographique autochtone n'est pourtant pas si récente. En effet, depuis les années quatre-vingt, des expositions collectives de photographes ont fleuri à travers les États-Unis et le Canada. Si ces initiatives ont majoritairement circulé dans des réseaux alternatifs et communautaires, elles ont cependant laissé des archives, principalement des catalogues et brochures publiés, attestant de la vitalité et de la diversité d'un mouvement photographique autochtone.



> Jeff Thomas, *Richard Poafpybitty* « *Pink Panther* » (Comanche/Omaha), Turtle Pow Wow, Niagara Falls, New York, 1983. Photo : courtoisie de l'artiste.

Plus particulièrement, la première exposition à regrouper des photographes autochtones de diverses nations d'Amérique du Nord fut organisée en 1983 par l'artiste et commissaire Jaune Quick-to-See Smith (Crie-Shoshone-Salish) et s'intitulait *Contemporary Native American Photography*[7]. Dans la brochure imprimée pour l'occasion, la commissaire écrivait : « *This show is a benchmark and in time will become historically significant*[8]. » Dans un entretien publié en 1996, le photographe Jeff Thomas (Iroquois) identifiait d'ailleurs l'exposition comme le début d'une visibilité publique de la photographie autochtone[9]. Une étude plus approfondie de la conjoncture socioéconomique et politique entourant l'émergence de cette visibilité permettrait certainement de révéler l'importance du contexte d'activisme politique des années soixante et soixante-dix.

Deux ans plus tard, en 1985, la création de la Native Indian Inuit Photographers Association (NIIPA), en Ontario (Canada), semble également avoir joué un rôle majeur dans la promotion et la diffusion du travail des photographes autochtones. Fondée à la suite de la première conférence tenue au Canada sur la photographie autochtone[10], l'association avait pour mission principale d'encourager et de promouvoir l'utilisation de la photographie comme discipline artistique. Ses objectifs consistaient notamment à augmenter la visibilité de la photographie autochtone dans les médias de masse, à agir en tant que consultant auprès d'autres organisations et à faire valoir une représentation positive, réaliste et contemporaine des peuples[11]. La structure publiait un journal périodique et organisait une conférence annuelle qui réunissait des photographes autochtones venus de différentes parties de l'Amérique du Nord. Elle entendait ainsi créer un réseau de liens et servir de tremplin pour les photographes autochtones. Dans le catalogue de l'exposition *Reminiscing*, qui célébrait les quinze ans de l'organisation en 2000, le photographe Rick Hill expliquait d'ailleurs : « *The thing I have always appreciated here is the connection agency, it helps you connect with publishers, people willing to give into that good service*[12]. » Dotée d'une galerie d'exposition ouverte en 1986 à Hamilton, la NIIPA développait également un programme d'expositions, tant collectives qu'individuelles, ainsi que des activités éducatives. L'association est d'ailleurs mentionnée dans plusieurs textes comme organisme de référence lorsqu'il est discuté de photographie autochtone au Canada[13].

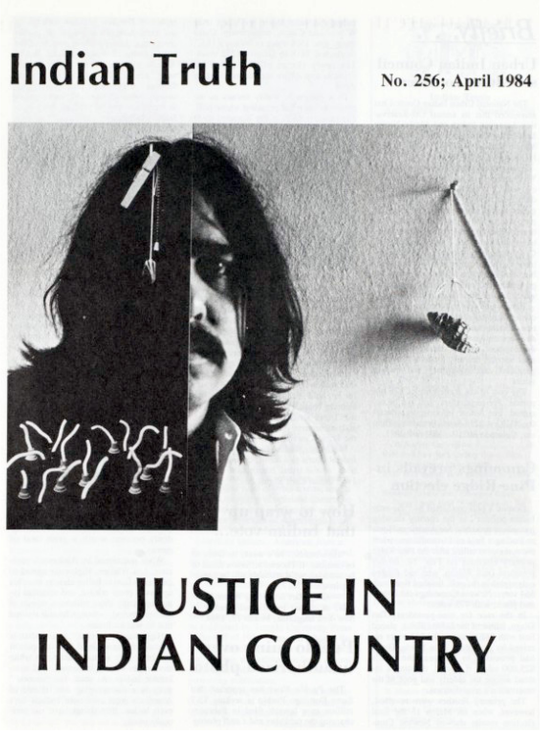
Plusieurs dizaines d'autres expositions collectives de photographes autochtones ont eu lieu en Amérique du Nord depuis le milieu des années quatre-vingt, témoignant d'une activité continue jusqu'à aujourd'hui. Cela démontre une volonté de diffuser le travail des photographes et de revendiquer la dimension autochtone de ces représentations photographiques selon une logique d'autodétermination et d'autoreprésentation[14].

La question de l'autoreprésentation est en effet au cœur des discours produits sur la photographie autochtone depuis son développement dans les années quatre-vingt. La photographe Hulleah Tsinhnahjinnie notait d'ailleurs en 1993 : « *No longer is the camera held by an outsider looking in, the camera is held with brown hands opening familiar worlds. We document ourselves with a humanising eye, we create new visions with ease, and we can turn the camera and show how we see you*[15]. » Dans la même publication, Rick Hill écrivait : « *Indian photography is an artistic movement within photography – a reaction to photography*[16]. »

Ces deux exemples sont révélateurs du rapport parfois conflictuel entre la photographie et les peuples autochtones, polarisant d'un côté les représentations photographiques essentialisantes ou avilissantes réalisées par des photographes allochtones et, de l'autre, les représentations

photographiques contemporaines réalisées par des artistes autochtones. En témoigne de surcroît le recours fréquent à la métaphore de l'arme pour qualifier l'appareil photographique. Notamment, l'auteure et commissaire Theresa Harlan, reprenant les propos de Rick Hill, écrivait en 1993 que les représentations historiques stéréotypées peuvent être brisées par la confrontation artistique : « *Indian themselves now have taken the power of the image and begun to use it for their own enjoyment as well as for its potential power as a political weapon*[17]. » Cette métaphore de l'arme est également évoquée en 2011 dans un article de Sherry Farrell Racette, dont le titre est lui-même éloquent à cet égard : *Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance*. L'auteur y associe la photographie autochtone à un acte de résistance et à un outil de décolonisation. Elle écrit à ce propos : « *An artistic practice of resistance is one that simultaneously focuses outward and inward. It gives strength to those engaged in struggle and serves as a tool of decolonization*[18]. »

Ainsi, cette histoire photographique, que l'on pourrait qualifier d'alternative, nous invite à naviguer entre des dispositifs discursifs et visuels complexes, souvent conflictuels et à forte teneur politique. La photographie, telle qu'utilisée par les artistes autochtones, apparaît alors souvent comme un territoire particulièrement fécond pour confronter les stéréotypes du passé et ouvrir la voie au questionnement, à la négociation et à la diversité des identités contemporaines[19]. ◀



Notes

1 J'utiliserai ici l'expression *photographie autochtone* ou *mouvement photographique autochtone* pour faire référence à un mouvement photographique ou à des productions photographiques réalisées *par* des photographes autochtones.
2 Paul Chat Smith, « Famous Long Ago », dans Karen Kramer Russell et Janet Catherine Berlo (dir.), *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, Catalogue d'exposition, Peabody Essex Museum, 2012, p. 213.
3 Mique'l Askren, *From Negative to Positive: B.A. Haldane, Nineteenth Century Tsimshian Photographer*, Mémoire (M.A.), University of British Columbia, 2006, 110 p.
4 Laura E. Smith, *Obscuring the Distinctions, Revealing the Divergent Visions: Modernity and Indians in the Early Works of Kiowa Photographer Horace Poolaw, 1925-1945*, Thèse (Ph. D.), Indiana University, 2008, 287 p. L'auteure devrait également publier au printemps 2016 un ouvrage sur le photographe, intitulé *Horace Poolaw, Photographer of American Indian Modernity* (University of Nebraska Press).
5 Nicole Dawn Strathman, *Through Native Lenses: American Indian Vernacular Photographies and Performances of Memories, 1890-1940*, Thèse (Ph. D.), University of California, 2013, 294 p.
6 Nancy Marie Mithlo, *For a Love of His People: The Photography of Horace Poolaw*, Smithsonian Institution, 2014, p. 95.
7 Organisée pour le Southern Plains Museum à Anadarko, en Oklahoma, l'exposition fut ensuite présentée dans divers centres communautaires et galeries d'art à travers les États-Unis pendant deux ans environ, se déplaçant par exemple de la Gallery of The American Indian Community House de New York à la Silver Image Gallery de Seattle, en passant par le Heard Museum de Phoenix.
8 Jaune Quick-to-See Smith, citée dans *Indian Truth: Justice in Indian Country*, vol. 256, Indian Rights Association, 1984, p. 11.
9 *Cf.* Carol Podedworny, « New World Landscape: Urban First Nations Photography. Interview with Jeffrey Thomas », *Fuse*, vol. 19, nº 2, hiver 1996, p. 34.
10 Travaillant pour la Photographer's Union, Brenda Mitten et Yvonne Maracle, fondatrices de la NIIPA, ont constaté que de nombreuses photographies étaient réalisées par des photographes autochtones. Pour faire suite à ce constat, elles ont organisé la conférence « Visions » les 9 et 10 mars 1985 à Hamilton, en Ontario. Celle-ci allait marquer le début de la NIIPA, constituée en association trois jours plus tard. La conférence, subventionnée par The Hamilton Regional Center et The Native Women's Center, exposait également six photographies de chaque intervenant lors de l'événement. Le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien fit l'acquisition de la majorité de l'exposition, et la NIIPA fut ensuite chargée de la faire voyager à travers le Canada. Le site Internet de l'association (www.creative-spirit.com) est inactif depuis 2003. Toutefois, il est encore possible de consulter une douzaine de pages Web archivées à l'adresse suivante : www.web.archive.org/web/20031205022916/http://www.creative-spirit.com/default.htm.
11 *Cf.* Native Indian/Inuit Photographers' Association, *NIIPA Portrayals: Photography by Native Indian/Inuit people*, Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1986, p. 2.
12 Rick Hill, cité dans Yvonne Maracle *et al.*, *Reminiscing*, Native Indian/Inuit Photographers' Association, 2000, p. 27.
13 *Cf.* Theresa Harlan, « A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History », *Exposure*, vol. 29, nº 1, automne 1993, p. 12-22 ; C. Podedworny, « New World Landscape: Urban First Nations Photography. Interview with Jeffrey Thomas », *op. cit.* ; Veronica Passalacqua, « Finding Sovereignty through Relocation », dans Henrietta Lidchi et Hulleah Tsinhnahjinnie, *Visual Currencies: Reflections on Native Photography*, National Museums Scotland, 2009, p. 19-35 ; Carol Payne et Andrea Kunard, « Writing Photography in Canada: a Historiography », *The Cultural Work of Photography in Canada*, McGill-Queen's Press-MQUP, 2011, p. 231-244.
14 Des recherches préliminaires révèlent une dizaine de conférences sur la photographie autochtone depuis 1980 et 45 expositions collectives de photographies réunissant soit des photographies historiques avec des clichés de photographes autochtones, soit des expositions présentant uniquement des photographes autochtones.
15 H. Tsinhnahjinnie, « Compensating Imbalances », *Exposure*, vol. 29, nº 1, automne 1993, p. 30.
16 R. Hill, « In Our Own Image: Stereotyped Images of Indians Lead to New Native Art form », *Exposure*, vol. 29, nº 1, 1993, p. 26.
17 *Id.*, cité dans T. Harlan, « A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History », *op. cit.*, p. 15.
18 Sherry Farrell Racette, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », dans C. Payne et A. Kunard, *The Cultural Work of Photography in Canada*, *op. cit.*, p. 88.
19 Je tiens à remercier Marie-Charlotte Franco et Clémentine Hillairet pour leur relecture de cet article.

Sophie Guignard est actuellement étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches doctorales s'intéressent aux problématiques d'autoreprésentation par les photographes autochtones en Amérique du Nord. Après un Master en politiques culturelles à l'Université Paris-VII Denis Diderot, elle a notamment travaillé au département des expositions de l'agence Magnum Photos Paris et au service culturel de l'Ambassade d'Australie à Paris avant de s'installer à Montréal en 2012.

« Je veux toucher du doigt
la peau de ton tambour »

MICHEL DEPATIE
LA TRAVERSÉE/ASHU-TAKUSSEU

CHLOË CHARCE

> *La traversée/Ashu-takusseu* fait partie d'un vaste projet ayant comme objectif de créer un corpus de 30 000 autoportraits des Premières Nations d'Amérique. Les milliers d'images recueillies seront présentées dans des espaces publics urbains. Une première projection vidéo extérieure a eu lieu sur le pavillon Président-Kennedy de l'Université du Québec à Montréal dans le cadre du 25e anniversaire du festival Présence autochtone en août 2015.

Promouvoir une culture au-delà de ses frontières, c'est ainsi risquer de la travestir, de la réduire à une contrefaçon grotesque[1]. Homi K. Bhabha

Un mythe né de l'interprétation du « Nouveau Monde » par les explorateurs européens. Une image de l'Amérique comme évocation de la beauté, de l'abondance et de la liberté. Un continent vu comme un paradis terrestre[2]. À l'heure des discours sur le thème de la réconciliation, il aura fallu des siècles de résistance pour tenter de dissiper la construction imaginaire toujours persistante d'une image folklorisée de l'« Indien », bien loin de la réalité contemporaine vécue dans les réserves. Les créateurs qui interrogent le fait d'être autochtone aujourd'hui déconstruisent entre autres cette image romantique, accusant les stéréotypes de l'Indien d'Amérique propagés par la culture de masse.

Parmi les nombreuses représentations fictives d'Autochtones ancrées dans la culture populaire nord-américaine, le noble guerrier et son pendant féminin, la princesse indienne, deviennent des symboles de la société de consommation. La diffusion à grande échelle dans les années soixante-dix des portraits du photographe Edward S. Curtis, dont la perception alors dépassée des Autochtones a participé à l'invention d'une « race » en voie de disparition, est probablement un des exemples les plus influents. Conscient des effets néfastes de sa propre culture sur les communautés autochtones d'Amérique du Nord et soucieux d'en immortaliser le portrait avant de les voir englouties par la société blanche dominante, au début du XX^{e} siècle, Curtis contribua malgré lui à la propagation d'une image romantique, figée dans un passé nostalgique[3]. Par des mises en scène théâtrales, orchestrées et stéréotypées, ses clichés du « noble Sauvage » ont aussi nourri l'imaginaire des westerns hollywoodiens – tout comme ceux du Sauvage primitif et de la squaw[4].

La traversée : de l'autre côté du miroir

Suspendu dans le temps et l'espace d'une perception anachronique, l'« Indien » comme créature de l'imaginaire européen est devenu tout aussi réel, sinon plus, que la véritable identité autochtone. Cette appropriation romantique de l'ère (néo)coloniale contribue à « oublier l'Indien réel »[5], le laissant dans l'ombre de son double à la fois idéalisé et réducteur, de cette « contrefaçon grotesque » dont parle Homi Bhabha en exergue. C'est à cette « contrefaçon » que répond l'artiste montréalais Michel Depatie en confrontant l'imagerie de Curtis dans son plus récent projet, *La traversée/Ashu-takusseu*. L'installation photographique, présentée à la maison de la culture Frontenac à Montréal et ponctuée d'une projection vidéo extérieure sur le pavillon Président-Kennedy de l'UQAM dans le cadre du festival Présence autochtone, se veut un véritable espace de rencontre, de dialogue et d'échange.

Michel Depatie côtoie les communautés innues du Québec depuis 25 ans. Il a su développer des amitiés sincères et profondes à travers les années. Sa démarche artistique questionne entre autres les spécificités du procédé photographique, notamment les modes de représentation de l'image, les notions de leurre et de réel et l'intention du photographe, dans une volonté pictorialiste de déconstruction de l'image. Plusieurs enjeux animent son travail, de la transformation du rôle de l'artiste photographe jusqu'au regard photographique lui-même, en passant par la quête d'une relation sincère avec son sujet, d'une « vraie rencontre avec l'Autre ». C'est en 2007 qu'il amorce cette *Rencontre*[6] où la poésie des images du territoire et les poèmes sur des voiles suspendus se mêlent à l'oralité, à la dimension relationnelle et à la mémoire des lieux.

Les thèmes de la rencontre et du métissage sont une nouvelle fois abordés avec *La traversée/Ashu-takusseu*. C'est au son du tambour traditionnel qu'on entre dans la salle d'exposition de la maison de la culture Frontenac, où règne une atmosphère de rituel. Des reflets de lumière aux murs et au plafond accentuent l'éclairage théâtral du lieu. Un miroir brisé, installé au mur, semble être le témoin d'une violence passée. Au centre, un iPhone diffuse une courte vidéo en boucle d'une intervention réalisée dans le lieu même de l'exposition, la veille du vernissage : une visite virtuelle des œuvres à venir s'effectue au rythme du tambour. À l'autre bout de la salle, un œil nous observe de loin. C'est le regard bienveillant de l'artiste. Puis, celui-ci apparaît dans le miroir encore intact. Il tient le iPhone dans une main. De l'autre, il brise le miroir à l'aide d'une petite pioche. Sa respiration haletante résonne avec le bruit de l'objet fracassé. Les mises en abyme se croisent. Les temporalités se chevauchent. L'espace-temps est altéré par les multiples manipulations de l'artiste. Dans une relation intimiste et une insertion au sein de l'intériorité du créateur, la rencontre en est une avec l'Autre, mais aussi avec soi.

L'utilisation ici détournée de la pioche – outil de l'archéologue ou du mineur – révèle-t-elle un changement à venir ? Au centre de la salle, un rectangle de terre sur lequel repose l'outil est « clôturé » : métaphore d'un site archéologique ou territoire circonscrit à l'image de la réserve ? Y sont parsemés 74 petits miroirs brisés, comme autant d'années de malheur multipliées par 7 à l'égard des peuples autochtones depuis l'arrivée des Européens. « La fin d'un regard » (titre de l'installation au centre de l'espace d'exposition), ce malheur passé qu'on tente d'éloigner, viserait ainsi à briser le regard du colonisateur, « à traverser la mer des préjugés et de l'ignorance pour atteindre les rivages de la réalité des Autochtones d'aujourd'hui »[7]. Triste témoin d'une monnaie d'échange inéquitable, le miroir est devenu une relique symbolique de la colonisation. Il est aussi le reflet d'une image altérée de Soi et de l'Autre. « La fin d'un regard » signifie aussi briser le miroir comme dispositif intrinsèque à l'appareil photo : briser les conventions de la photographie.

Sur le mur du fond, six fresques photographiques juxtaposées montrent chacune 25 égoportraits réalisés par des Autochtones de différentes communautés du Québec, toutes générations confondues. Ces *selfies* sont eux-mêmes recomposés en mosaïques à partir de milliers d'images issues de films réalisés par le Wapikoni mobile au sein des communautés autochtones, projet itinérant chapeauté par Manon Barbeau. La métaphore de la photographie qui vole l'âme des êtres et des choses est ici renversée par les participants qui, se photographiant eux-mêmes, reprennent les rênes de leur propre identité. Au narcissisme apparent du *selfie* se substitue une énergie en partage. L'artiste photographe, ayant délibérément choisi de ne prendre aucun cliché, contribue par le fait même à cet espace de rencontre. Ces égoportraits contemporains, loin d'exprimer une image romantique et idéalisée, font face à quatre immenses portraits d'Edward S. Curtis (deux sujets masculins et deux sujets féminins) aussi réalisés en mosaïques et virtuellement insérés dans des cadres dorés de style baroque. Comme pour leur rendre l'appartenance territoriale perdue par l'entreprise de déconstruction de Curtis, Depatie a inséré à travers ces visages des images en filigrane de leur territoire d'origine, entre autres celui des nations yankto-

naise et tsawataineuk. Au pictorialisme de Curtis se superpose ainsi celui de Depatie, qui vise à déconstruire l'image stéréotypée des Autochtones que le photographe américain véhicule en offrant, comme le souligne Manon Barbeau, « un regard contemporain fabriqué par [les Autochtones eux-mêmes et invitant], tout comme les films de Wapikoni, à une véritable rencontre »[8].

Au bout de la salle, derrière un rideau noir, une vidéo montre le mariage d'un couple d'amis de l'artiste à l'église de Maliotenam (Mani-Utenam), communauté située au nord-est du Québec. Entre traditions ancestrales et catholiques, le mariage est aussi le symbole d'un métissage. À l'opposé du vertige provoqué par l'univers chargé de l'ensemble de l'exposition, ce film-témoignage est épuré et sans filtre – contrairement à Curtis. Il montre la réalité contemporaine de nos voisins innus sans aucune volonté de montage ou de manipulation de l'image. Les sons des musiques québécoises, françaises et montagnaises animent l'événement à tour de rôle ; les paroles « Je veux toucher du doigt la peau de ton tambour »[9] résonnent dans l'église. C'est à un hommage humble et intègre que prend part Michel Depatie au sein de ce projet. Il est l'observateur, le témoin, l'ami, sans aucune forme de jugement. De l'autre côté du miroir, il y a la continuité d'une pensée réflexive sur le territoire mais, surtout, une pensée sur un espace de partage et de conciliation possible.

> Michel Depatie, installation photographique *La traversée/Ashu-takusseu*, Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2015. Photos : Michel Depatie.

« Je me photographie, donc je suis. »

La photographie numérique et son intrusion dans les réseaux sociaux, notamment par l'intermédiaire du *selfie* – devenu accessible partout et par tous –, questionnent la légitimité du photographe ainsi que l'unicité de l'empreinte photographique de Roland Barthes. La notion de trace est aujourd'hui synonyme de copie, de conversion, de modification et de multiplicité[10]. S'il semble réaliser le rêve de l'« existence numérique » et d'une « extimité » explosive, le *selfie* serait pourtant aussitôt voué à l'oubli dans l'immensité de la Toile mondiale[11]. L'essayiste André Gunthert voit en cette « épidémie narcissique » le miroir de la lutte des classes, bousculant l'élite et les codes établis[12]. La sémiologue Pauline Escande-Gauquié qualifie l'égoportrait de reconnaissance identitaire, introduisant également un courant artistique émergent autour de la photographie mobile, où le téléphone intelligent aurait remplacé la chambre noire. Offrant de « nouvelles modalités d'expression et de communication représentatives du contemporain, le *selfie* n'est qu'un miroir de lui-même »[13], précise-t-elle. Michel Depatie participe à ce point de vue artistique en utilisant la *selfomania* comme plateforme démocratique de reconnaissance identitaire des communautés autochtones, dans un but social et communautaire plutôt que narcissique. Si l'espace relationnel de Depatie évoque un appel à l'Autre et à l'intersubjectivité, il intègre également la quête d'un territoire intérieur. Comme *La rencontre*, *La traversée* se vit à la manière d'un rituel.

Enfin, conjointement au titre du présent texte « Je veux toucher du doigt la peau de ton tambour », Michel Depatie souhaite toucher le cœur des « Blancs » comme il a lui-même été touché par celui des Innus. Par l'intermédiaire de ce projet ambitieux de longue haleine, l'artiste envisage poursuivre sa collaboration féconde avec les communautés autochtones du Québec pour ensuite élargir son corpus au Canada anglais et aux États-Unis.

La suite du projet est présentée au centre de diffusion en art actuel Action Art Actuel (AAA) du 14 janvier au 27 février 2016 : www.action-art-actuel.org/_fr/la-traversee-michel-depatie. Pour suivre son évolution, visitez le www.ashu-takusseu.com. ◄

Notes

1 Homi K. Bhabha, cité par Charlotte Townsend-Gault, « Les voies du savoir », dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, esprit, pouvoir : les Premières Nations au Musée des Beaux-arts du Canada*, Musée des Beaux-arts du Canada, 1992, p. 95.

2 *Cf.* Thomas Gomez, *L'invention de l'Amérique : mythes et réalités de la conquête*, Flammarion, 1992, 331 p.

3 *Cf.* Hans Christian Adam, « La quête d'une époque révolue : Edward S. Curtis et les Indiens d'Amérique du Nord », *Edward S. Curtis,* 1868-1952, Taschen, 1999, p. 175-191.

4 *Cf.* Guy Sioui Durand, « Starlight Tours : Coyote a-t-il perdu la tête dans les prairies ? », *Esse arts + opinions*, dossier « Amérindie », nº 45, printemps 2002, p. 15.

5 Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, nº 3, 1987, p. 12.

6 *La rencontre/Natishkatun* fut réalisée dans le cadre du Symposium international d'art in situ des Jardins du précambrien en 2007, à Val-David, sous le commissariat de Danielle Lord. L'œuvre à caractère participatif invitait les visiteurs à inscrire des mots libérateurs sur une pierre, ensuite déposée au centre d'une structure de bois au cœur de la forêt précambrienne, tel un acte poétique, telle une invitation à un rite de passage. Un dialogue enregistré entre l'artiste et une amie innue permettait une intrusion dans l'univers réel et personnel de la rencontre entre deux êtres, deux territoires, deux perceptions du monde.

7 Michel Depatie, cité dans Éric Clément, « Changer les regards, un portrait à la fois », *La Presse*, cahier « Arts », 1er août 2015, p. 9.

8 Extrait du texte rédigé par Manon Barbeau soulignant la collaboration de Wapikoni mobile au projet de Michel Depatie, *La traversée/Ashu-takusseu*, imprimé en guise d'introduction à l'entrée de la salle d'exposition de la maison de la culture Frontenac, à Montréal.

9 Extrait de la chanson « Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours » de l'album *Tu m'aimes-tu*, paroles et musique de Richard Desjardins, 1990, interprétée par Francis Cabrel et Alain Souchon, dans l'album *Sol en si*, 1993.

10 *Cf.* Louise Merzeau, « Du signe à la trace », *Empreintes de Roland Barthes*, Cécile Défaut, 2009, p. 138.

11 *Cf.* Arte, « Selfie : narcissisme ou forme d'art ? » [émission en ligne], *Square*, 9 mars 2014, 26 min, www.arte.tv/guide/fr/046446-088/square.

12 *Cf.* André Gunthert, *L'image partagée : la photographie numérique*, Textuel, 2015, 176 p.

13 Pauline Escande-Gauquié, citée dans Arte, *op. cit*.

Chloë Charce est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et poursuit une maîtrise en arts visuels à l'Université Concordia. Elle conjugue ainsi une double vocation entre la théorie et la pratique. Artiste, critique d'art et commissaire de la relève, elle s'intéresse entre autres aux notions de temporalité, d'identité, de mémoire et de disparition. Elle a été commissaire invitée (avec le cocommissaire Guy Sioui Durand) du Symposium international d'art in situ des Jardins du précambrien (Val-David, Laurentides) en 2014, pour une deuxième année consécutive.

« Natuta tshitei.
Uauinakanuat tshimushuminuat mak tshukuminuat.

Écoute ton cœur.
Ça parle de nos grands-pères et de nos grands-mères. »

SE RACONTER, C'EST AUSSI S'AFFIRMER !

CLAUDIA NÉRON ET OLIVIER BERGERON-MARTEL(LA BOÎTE ROUGE VIF),
VINCENT NAPISH, SYLVIE BASILE ET RITA MESTOKOSHO (COMMUNAUTÉ D'EKUANITSHIT)

Une démarche communautaire est à l'honneur pour la création de l'exposition permanente *L'univers des Innus d'Ekuanitshit* : prendre collectivement part à l'expression et à la transmission de sa culture, de ses valeurs et de son histoire ; être engagé et acteur dans son autoreprésentation et dans la préservation de son héritage culturel ; s'affirmer.

Ekuanitshit (Mingan) est une communauté autochtone de la nation innue, située sur le littoral nord du fleuve Saint-Laurent au Québec. Son histoire s'est construite et se poursuit aujourd'hui entre l'Archipel-de-Mingan, de nombreux lacs et rivières, et l'intérieur des terres du territoire que ses membres appellent Nutshimit.

À partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle, de nouveaux arrivants ont fréquenté ce territoire et imposé leurs croyances, leurs modes de vie, leurs façons de faire. Des missionnaires jésuites puis oblats ont voulu évangéliser les Innus, qui devaient se cacher pour pratiquer leurs rites et pratiques spirituelles. Des étrangers, français puis britanniques, se sont installés dans la région, prenant le contrôle des terres et exploitant leurs ressources : les Innus sont devenus braconniers sur leurs propres rivières.

La Loi sur les Indiens, décrétée par le gouvernement du Canada, visait l'assimilation des Autochtones et leur imposait des interdits avec autorité et coercition. Des frontières se sont dressées, des barrages construits, des forêts coupées, autant de raisons pour les animaux (source de subsistance) de fuir, autant d'obstacles pour les Innus de pratiquer un mode de vie millénaire, qui a toujours su s'adapter aux époques changeantes. Un territoire de réserve a été décrété, minuscule parcelle de terre sur laquelle les Ekuanitshinnuat[1] ont été confinés. Leurs enfants ont été envoyés dans les pensionnats pour qu'ils apprennent que leur culture était mauvaise et qu'ils en apprennent une autre. La mainmise sur le territoire s'est poursuivie : Parcs Canada a pris possession de l'Archipel-de-Mingan, leur interdisant la cueillette, la pêche, la chasse, la fréquentation : ils sont devenus touristes chez eux.

Autant de facteurs auraient pu contribuer à la perte d'un mode de vie, d'une culture, d'une identité. Mais les Ekuanitshinnuat ont toujours protesté, se sont constamment objectés, dans la dignité et la fierté, par des pétitions, des manifestations, des revendications. L'affirmation de leurs droits a permis d'arriver à des ententes de partenariat, de partage de pouvoir, de cogestion. Pour contribuer à contrer la perte culturelle conséquente à cette oppression, les aînés de la communauté ont souhaité une maison de la culture où les Ekuanitshinnuat puissent vivre, transmettre et échanger quotidiennement entre eux. Par contre, cette perspective semblait utopique, la communauté étant incapable de soutenir financièrement ce projet si cher à la population, n'ayant que trop peu de moyens. Au fil des années qui passaient, les aînés décédaient et, avec eux, des savoirs, des valeurs, des histoires.

En 2009, après 25 ans de revendications auprès de Parcs Canada, de recherche de financement et de partenariat, un bâtiment est construit, en compensation à une histoire de désappropriation, mais encore fallait-il l'habiter et se l'approprier. Puis, les fonds de redevance d'Hydro-Québec (en compensation de l'inondation de leur territoire) ainsi que l'investissement de Tourisme Côte-Nord (voulant offrir des produits touristiques qui sauront attirer une clientèle), entre autres, ont ouvert la porte à l'occupation de ce lieu. Alors a commencé une démarche d'appropriation, de prise de parole et d'action qui allait réunir plusieurs personnes de la communauté : la cocréation de l'exposition permanente *L'univers des Innus d'Ekuanitshit*.

Une exposition avec et pour la communauté

« L'objectif n'était pas juste de faire une exposition ; c'était avant tout, pour la communauté, de prendre le temps de voir et de chercher quelles étaient les ressources qui pouvaient y contribuer, quel potentiel il y avait dans notre propre milieu. Je voulais que ce soit la communauté qui monte l'exposition, je voulais que ce soit les gens qui participent. Pour ce faire, nous avions besoin d'une équipe pour les stimuler[2]. »

C'est avec cette volonté que le Conseil des Innus d'Ekuanitshit a fait appel à La Boîte Rouge vif au printemps 2013 afin de mettre en place un processus de travail collaboratif avec la communauté pour l'élaboration de l'exposition, une démarche qui durera deux ans. Une des conditions importantes dans la réussite de projets de ce type est le niveau d'implication et d'appropriation par la communauté, donc la volonté du milieu. Dans ce projet, la volonté d'une prise de position des Ekuanitshinnuat dans l'expression de leur autoreprésentation était là dès le départ, l'initiative provenant de la communauté elle-même.

Une démarche de proximité et de complémentarité

L'objectif de la démarche collaborative est de permettre aux experts culturels de la communauté de s'exprimer par le biais de l'exposition sans qu'ils soient des professionnels de ce domaine. Pour ce faire, des équipes sont formées et travaillent en complémentarité. Le défi est alors de former un « nous », en développant des liens de confiance, une cohésion des expertises autour d'un projet commun, une mobilisation de l'équipe de La Boîte Rouge vif avec des représentants de diverses familles d'Ekuanitshit. La relation de confiance se construit non seulement par l'application des méthodologies collaboratives, mais aussi et surtout par une attitude d'ouverture des individus, dans une vision commune et des objectifs partagés. Tous doivent endosser cette dynamique et demeurer ouverts à des apprentissages mutuels. On comprend ainsi la synergie provoquée par l'interrelation entre les individus, dans une complémentarité de leurs expertises, mais aussi le défi que représente cette gestion de la multitude de personnes impliquées avec leurs points de vue respectifs : « Vous êtes des ethnologues, des cinéastes, des spécialistes en multimédia, en graphisme… Vous nous apportez ça, on apprend à travailler avec ce genre d'expertise, et nous, on vous apporte notre façon de vivre ; c'est dans les deux sens. On vous forme, on vous enseigne qui on est[3]. »

Dans ce projet d'exposition, des intervenants locaux d'Ekuanitshit et La Boîte Rouge vif ont travaillé conjointement afin de permettre l'implication et l'expression du plus grand nombre possible d'acteurs locaux. Dans ce dessein, des membres de La Boîte Rouge vif ont effectué plusieurs séjours sur place. Dans la deuxième année de la production, on peut dire qu'ils étaient présents la moitié du temps dans la communauté.

L'exposition : son propos et les phases de sa réalisation

Dans l'exposition *L'univers des Innus d'Ekuanitshit*, ce sont les Ekuanitshinnuat qui parlent, qui présentent la vie innue d'hier à aujourd'hui ; un récit ancré dans l'actualité, nourri par leurs mémoires vivantes et mettant en lumière les particularités de la vie contemporaine. L'exposition traite de la relation des Ekuanitshinnuat avec leur territoire et les ressources que ce dernier rend disponibles au rythme des saisons. On y découvre une culture vivante en pleine évolution[4].

Pour le développement de l'exposition, on comptait sept grandes phases de travail : 1) amorce et démarrage ; 2) documentation thématique (cueillette d'information) et organisation de l'information ; 3) conception préliminaire ; 4) recherche complémentaire ; 5) développement conceptuel et scénarisation ; 6) production ; 7) installation et inauguration.

Tout au long de ces phases de travail, la collaboration a été maintenue à différents degrés (coopération, concertation, validation).

Se rencontrer et tracer ensemble le sentier à parcourir : amorce et démarrage du projet

L'amorce et le démarrage du projet étaient des étapes clés pour l'instauration de la dynamique collaborative. Trois principaux objectifs étaient à atteindre : 1) convenir d'une dynamique de travail, d'un cadre – opérationnel et décisionnel entre la communauté et La Boîte Rouge vif, en regard des objectifs visés, tout en considérant les expertises de chacun ; 2) rapidement solliciter les membres de la communauté, en les informant du projet et de leurs implications à venir ; 3) déterminer le fil conducteur et les grandes lignes de la future exposition.

C'est dans le cadre d'une journée portes ouvertes en août 2013 que plus d'une soixantaine de personnes d'Ekuanitshit sont venues discuter autour d'objets et de photographies, partageant des souvenirs et exprimant leur vision de la future exposition. Cet exercice a permis de construire les fondations de l'exposition : les principales thématiques à aborder et les grandes orientations de conception pour les exprimer. Il est à noter que la plupart de ces personnes mettaient pour la première fois le pied dans ce bâtiment qui existait pourtant depuis quatre ans, pour plusieurs raisons qui relèvent d'un manque d'appropriation. L'appel de mobilisation communautaire autour de l'exposition a donc fortement favorisé cette appropriation, du lieu autant que du projet. Sentant qu'ils pouvaient y trouver une place, les gens ont pris cette place, cette tribune d'affirmation, pour que ce bâtiment pût réellement devenir la « maison de la culture » des Ekuanitshinnuat.

Penser et exprimer l'univers innu : la cueillette d'information et la conception préliminaire

Cinq thèmes principaux ont été identifiés lors de la première phase : 1) l'importance des aînés ; 2) la relation particulière des Ekuanitshinnuat avec l'Archipel-de-Mingan ; 3) les activités de pêche liées au saumon ; 4) les activités de cueillette (petits fruits et plantes médicinales) ;5) la vie en territoire.

Des entrevues individuelles et de groupe avec différents experts et aînés de la communauté ont donc été menées afin de documenter ces thèmes. Plusieurs de celles-ci ont été filmées. Des déplacements en territoire ont quant à eux permis de documenter des lieux et activités spécifiques. Ces informations ont été compilées et organisées pour servir de matériel de base à la conception préliminaire.

Pour déterminer comment ces thèmes allaient être exprimés dans l'exposition, une triade de concepteurs a été formée pour chacun des thèmes, regroupant un(e) artiste en arts visuels, un(e) écrivain(e) et un(e) aîné(e) ayant une bonne connaissance du thème, accompagné(e)s d'un membre de La Boîte Rouge vif. En plus de définir le style des différents îlots thématiques, ces triades ont pointé des besoins de recherche complémentaires à effectuer autour de ces thèmes, des sujets à étoffer. Plus d'une cinquantaine de personnes de la communauté ont participé aux phases de cueillette d'information, de documentation, de conception préliminaire et de recherche complémentaire.

Mettre en forme l'univers innu : développement conceptuel et scénarisation

La Boîte Rouge vif a ensuite rassemblé et articulé ces paroles et idées dans un concept global d'exposition, par un exercice de scénarisation plus pointu. Des plans d'aménagement, maquettes et autres documents de communication ont été réalisés et présentés à la communauté à l'occasion d'une rencontre de validation publique, afin de s'assurer de la bonne transposition des idées dans le concept et, donc, du respect de la vision des Ekuanitshinnuat dans la conception et les stratégies d'exposition. Après cette rencontre, de petits comités d'experts locaux ont travaillé à améliorer et à développer davantage chacun des îlots thématiques pour ainsi procéder à une scénarisation finale que le comité de direction a de nouveau validé.

Réaliser les diverses composantes de l'exposition : la production

Les propos contenus dans près de 50 heures d'entrevues et de rencontres de travail ont ensuite été utilisés pour la rédaction des premiers textes d'exposition. La parole brute des gens rencontrés a été mise de l'avant. Une rédaction plus fine des textes a ensuite été effectuée avec le comité de direction, une démarche de plusieurs semaines avec la préoccupation constante de conserver au maximum la parole des Ekuanitshinnuat.

Les productions vidéographiques ont été créées par La Boîte Rouge vif à partir du matériel filmé lors de la phase de cueillette, et des tournages supplémentaires ont ensuite été faits, selon des besoins spécifiques. Un premier montage a été réalisé d'après le scénario prévu et de nombreuses étapes de validation ont ensuite été effectuées, lorsque nécessaire, auprès du comité de direction et d'experts locaux.

Plusieurs artistes et artisans ont été sollicités dans la phase de production pour la fabrication d'éléments d'exposition, la création d'objets et les reproductions, l'écriture et l'enregistrement d'une chanson et de trames sonores, etc. Plusieurs personnes ont aussi mis à disposition des objets de leur patrimoine familial pour l'exposition : « Moi, j'avais des affaires de mon grand-père et d'autres objets que des personnes faisaient. J'allais les voir dans leur cabane et je leur demandais : "Peux-tu m'en faire un ?" J'étais jeune, mais j'ai gardé des choses, et aujourd'hui ça sert. J'ai gardé des vieilles affaires de mes grands-parents, comme l'enveloppe à bébé, c'est ma grand-mère qui a fait ça. J'ai tout ramassé et mis ça dans une boîte. À chaque fois qu'il y avait un déménagement, je prenais grand soin de ne pas les froisser. Ce sont des choses que j'avais ramassées personnellement et qui servent aujourd'hui[5]. »

Pour ce qui est de la conception graphique et de la fabrication des structures et des mobiliers, ces tâches ont été données à contrat à des professionnels[6], réalisées à partir de critères établis avec la communauté lors des différents ateliers de conception. Des propositions ont ensuite été soumises et validées auprès du comité de direction.

Se reconnaître et se sentir chez soi : installation et inauguration

La mise en place de l'exposition a duré six semaines pendant lesquelles les gens de la communauté passaient et se réjouissaient de voir que leurs discours et leurs idées prenaient forme, que leur contribution apparaissait. Cette fréquentation pendant l'avancement des travaux a également permis de valider et de corriger diverses composantes de l'exposition.

Lors de l'ouverture officielle le 21 juin 2015, plus d'une centaine de personnes ont visité l'exposition. Encore là, pour plusieurs personnes de la communauté, c'était la première

fois qu'elles posaient le pied dans ce bâtiment. Le processus de réalisation de l'exposition aura donc permis aux diverses familles, aux diverses générations, de travailler ensemble et de s'approprier ce lieu commun.

À l'inauguration, toute l'équipe de production était fébrile : est-ce que le résultat allait être à la hauteur des attentes de la communauté ? Le travail collaboratif, sur le plan du processus, s'est planifié et vécu au quotidien dans l'avancement du projet. Par contre, sur le plan du produit (l'exposition créée), la réussite de cette collaboration n'a pu être évaluée que dans le résultat. Les rouages de la transmission d'une parole et d'une identité culturelle sont si fragiles qu'il suffit d'un petit moment d'inattention pour en perdre tout le sens. C'est en remarquant dans quelle mesure les gens de la communauté se reconnaissaient dans l'exposition que l'atteinte de cet idéal a pu être évaluée ; dans quelle mesure ils reconnaissaient leurs idées, leurs histoires, leurs présences, qu'ils se sont sentis chez eux et ont eu envie de porter et d'affirmer leur culture encore longtemps : « C'est une démarche de découverte de qui on est, du territoire, de qui on était avant. Maintenant, on a l'avantage de parler français, on peut s'exprimer, se présenter, raconter notre histoire. On n'a pas besoin d'une autre personne pour le faire. Dans ce cas, j'aurais une certaine crainte d'une mauvaise interprétation.

> Détail de l'exposition *L'univers des Innus d'Ekuanitshit*. Photos : La Boîte Rouge vif.

Quand je rentre dans l'exposition, c'est comme si je rentrais dans ma tente. C'est comme si je mettais une tente sur une île. C'est ma tente, je le sais, je la reconnais parmi les autres tentes de l'île, et je m'en vais là, je fais un feu, je suis content et me dis : "Ça, ce sont mes affaires, je suis chez moi." Je pense que c'est très important de vraiment sentir ce qui est là, sentir aussi qu'on a amené quelque chose, qu'on a installé quelque chose. Il faut maintenant procéder à entretenir, nourrir cette exposition[7]. »

Les méthodologies du travail collaboratif mises en place ont permis à l'équipe de La Boîte Rouge vif d'accompagner les Ekuanitshinnuat dans cette importante démarche d'affirmation. Il s'agissait de renverser la vapeur de l'histoire en leur donnant une tribune pour qu'ils puissent eux-mêmes en raconter leur propre version, exprimer qui ils sont vraiment et transmettre leur culture, tout en rendant hommage à leurs parents et grands-parents par la réalisation de leur rêve : « Cette maison de la culture et cette exposition étaient le souhait de plusieurs de nos aînés maintenant décédés, un lieu où la culture vit et est présente pour nos jeunes. Ils en sont sûrement très fiers[8]. »

Par la résistance, les revendications et l'affirmation sont venues diverses formes de compensation, en réponse à une histoire d'oppression, de désappropriation, de dévalorisation. Ces compensations, les Ekuanitshinnuat les ont utilisées pour réparer des centaines d'années de pots cassés. Cette affirmation est également ancrée dans un territoire, leur territoire, et non expatriée dans les grandes villes, dans un grand musée **:** on invite chez soi, dans une *maison* de la culture. L'exposition a permis à la multitude de s'exprimer d'une seule voix, à la communauté de rayonner dans son entourage, auprès des autres communautés autochtones, auprès du grand public.

Elle permet aujourd'hui encore d'accueillir des visiteurs de manière chaleureuse, avec fierté. Elle permet aussi aux jeunes de la communauté d'en apprendre sur eux-mêmes, leur culture, leurs ancêtres. Elle représente finalement un message fort aux institutions, aux gouvernements, aux décideurs, à tout un chacun **:** les Ekuanitshinnuat ont toujours occupé ce territoire, pratiquant des activités qui les distinguent, et ils continueront encore de le faire, forts d'une culture qui se transmet. ◄

Notes

1 Gentilé d'Ekuanitshit.
2 Propos de Rita Mestokosho, conseillère en culture au Conseil des Innus d'Ekuanitshit et coordonnatrice de la Maison de la culture innue.
3 Propos de Sylvie Basile, conseillère en développement au Conseil des Innus d'Ekuanitshit.
4 L'exposition *L'univers des Innus d'Ekuanitshit*, déployée dans un espace d'environ 250 mètres carrés, compte une douzaine de courts métrages d'une durée de quatre à douze minutes, deux productions interactives et éducatives, plus d'une cinquantaine de photographies d'archives locales et nationales, plusieurs textes, tous présentés en langues innue, française et anglaise, ainsi que des objets contemporains et anciens mettant en valeur une culture matérielle qui témoigne d'activités culturelles pratiquées en territoire.
5 Propos de Vincent Napish, coordonnateur du programme Innu Aitun et responsable du développement économique au Conseil des Innus d'Ekuanitshit.
6 Pour des raisons de temps, d'argent et de disponibilité des ressources dans la communauté, il n'était pas possible d'aller plus loin dans le travail collaboratif lors de cette phase.
7 Propos de Vincent Napish.
8 Propos du chef Jean-Charles Piétacho, dans son discours lors de l'ouverture officielle.

La Boîte Rouge vif est un organisme autochtone à but non lucratif qui œuvre depuis plus de 25 ans à la mise en valeur des cultures autochtones. Dirigée par Élisabeth Kaine (nation huronne-wendat), professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi, La Boîte Rouge vif veut contribuer à l'affirmation des cultures autochtones par le biais de la culture matérielle, du design et de l'art. Affilié à l'UQAC, l'organisme œuvre à la fois en recherche, en formation et en production de dispositifs de transmission culturelle diversifiés, tels que les expositions, publications et productions audiovisuelles, interactives et Web. Ses orientations de recherche visent entre autres à développer des outils et méthodologies de travail collaboratif avec les communautés afin de permettre leur émancipation par l'affirmation culturelle et identitaire. Ce mandat propose de répondre à une volonté et à un besoin exprimés de plus en plus fortement par les communautés autochtones. L'équipe de La Boîte Rouge vif est formée de sa directrice Élisabeth Kaine, de la chargée de projet Claudia Néron, du responsable à la documentation et à la recherche Olivier Bergeron-Martel et du chargé de projet audiovisuel, le cinéaste Carl Morasse.

À Ekuanitshit, le comité de direction est composé de la conseillère en culture et coordonnatrice de la Maison de la culture innue Rita Mestokosho, de la conseillère en développement Sylvie Basile et du responsable de la logistique des déplacements en territoire Vincent Napish, fortement impliqué dans les dossiers de revendication et de développement économique. Parmi les nombreux Ekuanitshinnuat ayant pris part aux différentes phases du projet, soulignons la participation importante de Lydia Mestokosho-Paradis à titre de responsable de la communication et de la logistique locale, de Pierre Piétacho à la recherche et à la prise de photographies, de Louis Lalo à la conception et à la fabrication d'éléments d'exposition et d'Anastasia Nolin aux objets exposés.

L'EFFERVESCENCE EN ART À MASHTEUIATSH

ENTREVUE AVEC SONIA ROBERTSON

▶ JONATHAN LAMY

Sonia Robertson : J'aimerais parler brièvement de ce qui se passe en art à Mashteuiatsh. Il y a des activités culturelles, comme des projections de films et des spectacles de musique, tout l'été au Camping Plage Robertson, mais je voudrais surtout parler du projet d'échange avec le Mexique, Renaître-Renacer, et du festival de contes Atalukan, qui en était à sa cinquième édition cet été. Ce que j'aime à dire du festival, c'est qu'il amène du monde de la littérature, de la performance ou même du politique – Virginia Pésémapéo Bordeleau, Louis-Karl Picard-Sioui, Guy Sioui Durand, Alexandre Bacon –, dans l'espace de l'oralité. Ils ont tous relevé avec brio le défi de venir sur le territoire du conte.

Jonathan Lamy : Tu m'as déjà dit que tu invitais des conteurs, mais aussi que tu en *inventais*. Et maintenant, autant Virginia que Louis-Karl se présentent comme artistes, écrivains et conteurs…

S. R. : Oui, ça ajoute une corde à leur arc. On approche des gens qui sont un peu conteurs et, avec les formations offertes durant Atalukan, ils prennent confiance. Il y a cinq ans, pour la première édition, j'ai invité un gars que j'avais entendu conter autour d'un feu. Sa première réaction a été de dire : « Ben non, j'suis pas conteur. » Je lui ai répondu : « Moi, je te trouve bon ! Viens conter. » Après quelques ateliers, Patrick Courtois est devenu un conteur reconnu, maintenant invité dans des festivals de contes. Je suis fière de ça. L'aspect formation, c'est important pour le festival.

Quand je travaillais au Musée de Mashteuiatsh, on avait organisé un atelier d'écriture avec Joséphine Bacon et Laure Morali. Grâce à la formation, quelqu'un comme Édouard Germain a appris à structurer ses textes. Il écrit encore et souhaite publier un recueil de poésie. Je trouve ça important de donner, ici, à Mashteuiatsh, un espace pour la parole, pour la musique, pour la poésie, pour la relève. Et quand je parle de relève, je ne pense pas juste aux jeunes, mais à tous ceux qui veulent utiliser l'art, même s'ils ont 60 ans comme Édouard.

J. L. : Comment est venue l'idée d'Atalukan ?

> Renaître-Renacer, événement de *land art* tenu à Mashteuiatsh en septembre 2013. Photos : Sonia Robertson.

S. R. : Denis Bigras travaillait comme gérant ici, au Camping Plage Robertson, et il avait invité son ami André Lemelin à venir faire un tour. Nous étions autour d'un feu, mais il s'est mis à pleuvoir, alors nous sommes entrés dans la roulotte de Denis. André s'est mis à conter. Kathia Rock était là et l'a accompagné à la guitare. J'ai été absorbée du premier au dernier mot. J'ai été transportée par les images créées par les mots. Le lendemain, on en reparlait, et il m'expliquait qu'il a fondé quelques festivals au Québec.

J. L. : Oui, André Lemelin, c'est un fondateur de festivals !

S. R. : C'est un « semeur de graines », un loup, comme moi. Alors, on se disait qu'on devrait partir un festival, ici. Tout l'hiver on a travaillé à monter le festival. Il m'a aidée. La première année, on n'avait pas vraiment de financement. On a fait une petite édition, on a semé la graine. Après, on a eu de l'aide du Conseil des arts du Canada, et là on sait déjà qu'on a notre subvention pour 2016.

J. L. : Comment tu vois Atalukan ? À quoi ça sert, pour la communauté, pour les artistes autochtones ?

S. R. : Comme je l'ai dit plus tôt, l'important, c'est de ramener des gens vers l'oralité parce que c'est notre moyen d'expression traditionnel. Ça ajoute des cordes aux arcs des artistes qui ne se considèrent pas conteurs, mais qui pourraient l'être. Ça crée des conteurs. Pour moi, c'est important de s'exprimer par l'art parce que c'est par l'imaginaire que nous autres, les Autochtones, nous pouvons être. Simplement cela : être. Le festival apporte un espace de diffusion, d'échange, de partage entre les nations. C'est une plateforme d'oralité, où on peut réactiver la tradition. Les traditions sont importantes pour moi quand elles touchent à des valeurs. L'expression par l'imaginaire, c'est majeur pour exister.

J. L. : Souvent, quand on pense à la tradition, on pense davantage à des rituels, mais exprimer l'imaginaire, c'est aussi une tradition…

S. R. : Ce que j'aime bien dans l'idée de ramener les traditions, c'est d'aller voir la valeur en arrière. C'est important de ne pas perdre les savoirs, comme faire des raquettes, mais au-delà des savoirs il y a des valeurs, et ce sont ces valeurs-là qu'il faut continuer de garder vivantes et qu'il faut ramener dans notre quotidien. Il y a beaucoup d'espaces d'imaginaire qu'on peut partager. Le conte en est un, le rituel aussi, tout comme la peinture, la poésie, celle de Marie-Andrée Gill par exemple, que j'aime beaucoup et que j'ai invitée au festival de contes.

Pour la 5e édition, j'ai aussi invité Alanis Obomsawin. Elle se demandait si je l'invitais comme conférencière, mais je lui ai dit : « Non, je veux que tu viennes conter. » Ça faisait longtemps qu'elle n'avait pas conté, mais moi, c'est comme ça que je l'ai connue, par l'album qu'elle a fait dans les années quatre-vingt, *Bush Lady*, où elle contait en chantant. Pour moi, elle est une des premières à avoir amené le conte sur la scène.

J. L. : Quels sont les autres conteurs que tu trouves importants, qui ont contribué à réactualiser cette tradition ?

S. R. : Il y a Robert Seven-Crows, Nicole Obomsawin et Joséphine Bacon qui a fait un travail colossal en collectant les légendes de la Côte-Nord auprès des aînés. Elle aussi, elle ne se considérait pas comme une conteuse au début, et maintenant elle fait des festivals de contes !

J. L. : C'est une des particularités de ton festival : les festivals de musique n'inventent pas des musiciens et les festivals de poésie n'inventent pas des poètes !

S. R. : C'est parce que c'est traditionnel, c'est notre tradition orale, notre façon première de nous exprimer. L'imaginaire est l'expression de ce que nous sommes dans nos particularités. C'est pour ça que je trouve si important de donner cette place-là à l'oralité.

J. L. : Comment Atalukan s'est-il développé avec les années, en termes de réception et de collaboration ?

S. R. : Une des choses qui fait que le festival est assez unique, c'est son côté nomade. Dès la première année, on est allés conter à Roberval (la ville voisine), à la bibliothèque et dans un café. D'année en année, on a ajouté des lieux nouveaux, jusqu'à huit différents. On conte même de l'autre côté du lac Saint-Jean, à l'Île du Repos.

Lors du festival, on a aussi des rencontres avec les aînés, sur différents sujets. Il y en a qui racontent des légendes ou bien des récits de vie. Cette année, il y a eu une recherche faite par le Musée amérindien sur la tradition orale. Ils ont fait un CD, lancé pendant le festival, et une exposition, intitulée *Sheue : écho de nos chants, contes et légendes*, qui fait

> Sophie Kurtness et Sonia Robertson, *Memeu* dans le cadre de l'échange La révélation du possible, festival Cumbre, Tajín, Mexique, 2014. Photos : Sonia Robertson.

partie de l'exposition permanente, et il est possible de la visiter actuellement.

J. L. : Et pour les prochaines éditions ?

S. R. : Présentement, le festival est à une échelle humaine. Des fois, quand c'est trop gros, tu perds l'humanité. Ce qui est plaisant, c'est que le soir, après, on se rencontre, on fait un feu, on échange et on jase. Au niveau du développement des activités, on a atteint un bon roulement et une grande variété. On a fini par trouver un bon format et, cette année, je pense que ça avait l'air d'un festival bien rodé.

Mais c'est sûr qu'un festival de contes, ça demeure une scène avec des conteurs. Ce n'est pas traditionnel, parce que la façon traditionnelle de conter, c'est long. Un conte, une légende, surtout un mythe fondateur, ça peut prendre des heures à conter ! J'aimerais amener ça, mais comment ? J'ai une idée, mais ce n'est pas quelque chose qui va se faire sur une scène comme le reste du festival. Ce serait autre chose, plus intime…

> Atalukan, festival de contes, Mashteuiatsh, 2015. Photos : André Lemelin.

J. L. : Peux-tu me parler maintenant du projet Renaître ?

S. R. : C'est avec Guillermina Ortega que j'ai initié le projet. Elle avait entendu parler de moi lors d'une résidence à Banff. Elle cherchait une artiste autochtone qui fait du *land art*. Alors, elle m'a invitée dans un festival qui s'appelle Cumbre Tajín et qui est le deuxième plus gros festival au Mexique. J'y suis allée en 2012. Il y eut une belle chimie entre nous et on s'est dit que ce serait bien d'organiser une rencontre, un échange. Alors, trois artistes autochtones mexicains, Guillermina Ortega, Santiago Sarmiento et Jun Tiburcio, sont venus à Mashteuiatsh à l'automne 2013. Puis trois artistes autochtones du Québec, Sophie Kurtness, Nadia Myre et moi, sommes allées au Mexique au printemps 2014. Le projet s'étendait d'un équinoxe à l'autre.

Là-bas, c'est un festival sur l'identité. Dans le parc où les activités se déroulaient et où nous étions invitées à créer, il y avait des *casas*, des maisons de transmission, sur le tissage, les plantes médicinales et les cérémonies comme la danse des *voladores*. On pouvait apprendre des techniques traditionnelles, tresser des feuilles de palme par exemple, et intégrer ces savoirs à nos œuvres in situ.

Quand ils sont venus ici, c'était un peu la même chose. Nous avons visité le site de transmission culturelle Uashassihtsh. Les artistes du Mexique ont pu assister à des démonstrations : la fabrication de la banique, de filets de pêche et aussi des danses de pow-wow. En plus de l'échange artistique et des réflexions sur le *land art*, il y a vraiment eu un espace de partage de nos cultures, de notre rapport au monde.

J. L. : Cet esprit du partage, de l'échange, se retrouve également dans ton travail artistique. Tu as souvent travaillé en collaboration : avec Domingo Cisneros pour *Wampum 400* en 2008 à Québec, avec Sophie Kurtness pour votre exposition *Natuapatakan* à Séquence à Chicoutimi en 2012 et avec des gens dans les communautés, comme pour l'exposition *Nikiwin/Renaissance/Rebirth* à Val-d'Or en 2014.

S. R. : Oui, c'est vrai. Pour l'œuvre à Val-d'Or, il y a des gens qui sont venus broder des mots. C'était très collaboratif et participatif, mais aussi éphémère. Je travaille souvent sur place, in situ. C'est ce que j'ai fait pour *Baliser le territoire* à Art Mûr en 2012, une exposition majeure dont Nadia Myre était la commissaire. Avec Sophie Kurtness, c'était une œuvre complexe, avec cinq volets. On occupait tout le territoire de la galerie ! Même les vitrines, où il y avait des projections de films et une installation ! Il y avait beaucoup d'heures de travail là-dedans.

J. L. : L'idée d'affirmation autochtone, qu'est-ce que ça t'inspire ?

S. R. : Pour le festival de contes, c'est l'affirmation par la prise de parole, l'espace de l'oralité et de l'imaginaire. Pour Renaître, c'était la réappropriation de la tradition dans le sens de la revisiter à notre façon comme artiste. On revient au même enjeu : affirmer son autochtonicité, son unicité aussi. Dans « Rivière », l'œuvre réalisée avec les femmes pour *Nikiwin/Renaissance/Rebirth*, il y a aussi une affirmation : en brodant des mots-prières pour l'eau, on affirmait son importance et on s'affirmait comme gardiens de la terre. C'était une prise de position, mais par un discours qui était de l'ordre de la prière, de l'intériorisation, pour dire de faire attention à l'eau.

J. L. : Ce n'était pas une affirmation avec des pancartes, mais une affirmation-prière…

S. R. : Ça me fait penser, et c'est vraiment d'actualité par rapport à ce qui se passe ici : des grandes affiches, des pancartes de huit pieds par cinq pieds (2,4 m x 1,5 m), où il est écrit « Nitassinan/Mashteuiatsh/Pekuakamiulnuatsh », ont été posées à l'entrée du territoire, sur six routes différentes, et même sur les chemins forestiers. C'est un geste politique fort, une affirmation quant au territoire. Et la prochaine exposition qui sera au Musée de Mashteuiatsh, jusqu'en mai 2016, c'est justement *Territoires partagés*, que la commissaire France Trépanier avait créée à Vaste et Vague, cet été, à Carleton, et qui est une réflexion sur le partage du territoire aujourd'hui. ◄

Jonathan Lamy est chercheur postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université Laval. Ses recherches portent sur l'art de performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît et entretient également une pratique en performance, dans laquelle il conjugue la poésie sonore, la poésie-action et l'intervention dans l'espace public.

Sonia Robertson est une artiste multidisciplinaire ilnu qui vit à Mashteuiatsh au Lac-Saint-Jean. Son travail a été présenté dans sa communauté, au Québec, au Canada, en France, en Haïti, au Mexique et au Japon. En 1994, elle a mis sur pied la Fondation Diane Robertson et en 2001, l'Association du Parc Sacré (Kanatukuliuetsh uapikun). Depuis 2011, via la Fondation, elle organise des événements culturels, dont le Festival de contes et légendes Atalukan. En 1996, elle a obtenu un baccalauréat en arts visuels de l'Université du Québec à Chicoutimi et poursuit une maîtrise en art thérapie à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.

AFFIRMATION LITTÉRAIRE À L'INTERNATIONAL

RETOURS SUR LES NUITS AMÉRINDIENNES EN HAÏTI

▶ JONATHAN LAMY

L'événement Les nuits amérindiennes en Haïti s'est déroulé à Port-au-Prince du 6 au 10 mai 2015. Orchestré par l'éditeur Mémoire d'encrier dans la foulée du succès qu'ont connu Les rencontres québécoises en Haïti deux ans plus tôt, il mettait cette fois les Premières Nations à l'honneur, offrant une tribune pour l'affirmation autochtone à l'international, dans un espace francophone. Réunissant plus de 40 écrivains, chercheurs et artistes amérindiens, québécois et haïtiens, cette rencontre voulait aussi donner à voir quels liens – dans la culture, la mémoire – et quels partages unissaient Haïtiens et Amérindiens.

Haïti, cela m'a frappé lors de ma participation à l'événement, tente présentement de renouer avec ses racines amérindiennes, de les affirmer en proposant un discours différent du récit officiel (selon lequel les nations autochtones de l'île auraient toutes été décimées), un discours où l'amérindianité haïtienne a trouvé le moyen de persister jusqu'à ce jour. Malgré les tentatives de génocide culturel, je ne pense pas qu'on puisse véritablement éradiquer une culture, exterminer un peuple. La rencontre entre Haïtiens et Amérindiens a engendré une histoire rêvée, parce qu'il est possible de rêver l'histoire : celle d'Arawaks, de Kalinagos et de Taïnos fuyant Ayiti pour ne pas être massacrés par les Espagnols et naviguant le long de la côte jusqu'à l'Innu Assi, le territoire des Innus. Certains participants aux Nuits amérindiennes y ont cru, d'autres non. Voici le témoignage de quelques écrivaines y ayant participé.

> Rita Mestokosho, Anita Mestokosho, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Marie-Andrée Gill, Moe Clark, Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine.
Photo : Jonathan Lamy.

Se tenir droit

NAOMI FONTAINE

C'était la dernière journée avant mon retour au pays. Depuis un peu moins d'une semaine, nous faisions des conférences, des tables rondes, des lectures, nous plaçant au premier rang de ceux qui parlent, de ceux qui gesticulent en donnant un avis plus ou moins exact sur une réalité tellement éloignée de cette île sans rivières, il m'a semblé.

J'avais vu Haïti deux ans auparavant : ses montagnes brunes parsemées d'arbustes et de rochers, ses palmiers en guise de parasols et ses ruisseaux se tortillant sur une terre si sèche qu'elle ressemblait au sable, celui de nos terrains nordiques sans gazon. Seule, m'ouvrant à ce pays, ancienne république, nouvelle île de la possession des droits. Rarement, dans ma vie, un lieu m'avait autant décontenancée. Je me souviens. Pas tant par sa réalité, mais plutôt par l'absence de vérité dans ces idées qui depuis toujours m'avaient été transmises, ici, au nord : Haïti, la pauvre, la *quémandante*. J'avais vu les femmes travailler du matin jusqu'à la noirceur, les étudiants bûchant, la détermination, l'obstination, puis la tendresse dans la musique. Depuis cette première visite, j'avais appris la fierté d'un peuple. Malgré toute l'ampleur de mes préjugés, j'avais appris qu'il fallait se tenir droit.

Il y a à peine dix jours de cela, c'était ma dernière journée en Ayiti. On avait visité le parc mémorial du tremblement de terre, un paradis de verdure. Main dans la main, nous, les étrangers, nous avions remercié le Créateur pour la vie. Simplement. Sans chercher d'explications. Comme une fable. Même si la fable là-bas est plus dure que celle dans les livres.

Alors, c'était ce moment-là, très simple, dans une bibliothèque de Port-au-Prince, avec une vingtaine de jeunes devant nous, filles et garçons, des presque adultes. Il y avait le chef d'Ekuanitshit, Jean-Charles Piétacho, un homme droit et intègre que je ne connaissais pas avant, Rita Mestokosho, une femme de cœur, spirituelle, à la voix plus perçante que celle de l'aigle, et Joséphine, madame Joséphine, que j'aime, avec sa parole douce et sa force de persuasion. Nous étions quatre, avec moi.

Je ne peux pas dire comment les paroles se sont entremêlées, comment les mots du chef ont confirmé ceux que j'avais toujours pensés, comment les vers de Joséphine m'ont émue, comme s'il s'agissait de la première fois. Dans cette discussion qui n'aurait de fin qu'à la pointe du jour, je ne sais pas, je n'explique pas, je constate que nous, Innus, avions besoin de cela. L'aigle a chanté et nous avons compris que, même à l'autre bout de ce continent, nous existions. Les Haïtiens, une fois encore, m'offraient ce cadeau : le droit de m'appartenir ; d'être comme je suis, avec mon histoire et mes labeurs, ma fierté et mes découragements. Je parlais de combat et le chef parlait d'affirmation. Là, sur cette île, je comprenais mieux.

La fierté n'est pas une émotion refoulée ni des plumes portées sur les cheveux ; la fierté est quelque chose de très vrai, qui se construit ; la fierté est une armure parce que devant les préjugés elle devient solide. Après, on peut s'ouvrir.

Tshi nishkumitin, Ayiti. ◄

Naomi Fontaine est originaire de Uashat, près de Sept-Îles, où elle est retournée pour enseigner le français au secondaire après des études à l'Université Laval. Son roman *Kuessipan* (Mémoire d'encrier, 2011) a remporté un immense succès. Elle tient également un blogue, intitulé *Innushkuess* (http://innutime.blogspot.com).

> Moe Clark, Chloé Sainte-Marie, Rita Mestokosho, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Anita Mestokosho, Marie-Andrée Gill, Natasha Kanapé Fontaine, Naomi Fontaine, Laure Morali.

Cri

NATASHA KANAPÉ FONTAINE

Je quittai l'Amérique avec le cœur à ciel ouvert
une Inuk mont Royal un rassemblement millénaire
l'homme tambour jeté par-dessus bord mille
        sœurs perlées silence
dix mille mocassins marchant nos terres
        creusées revirées broyées
jusque dans mes racines aux batailles noires pétrole
Ayiti Kiskeya mon souvenir
a jeté l'ancre en mon ventre
mon ventre tonnerre, mon Azuéï
partout les traces de la Blessure
partout mon sang versé, mélangé
partout ma douleur d'une Amérique
dont je souhaiterai renverser le nom
refermer la plaie – la mienne – la sienne
tu n'iras plus jamais sans savoir
combien mon continent immense
couleur rouge peau flamboyante de cuivre
est un cœur rompu à ciel ouvert
combien je lui appartiens
je suis une Amérique blessée
qui a oublié le nom de sa naissance
– partout le mensonge de la conquête –
partout l'arrogance, partout l'obsession
d'être le vainqueur
tu ne sais pas dire le mot *terre*
tu ne sais pas dire le mot *peuple*
la véritable (re)constitution
sera celle de la dignité faite terre ! terre !
de l'Amérique avant l'Amérique
de parcelles de mondes subtils
n'apparaissant pas dans le programme
de ces États d'âme
de moi reconstituée
en multiples îles d'archipels inouïs. ◄

Natasha Kanapé Fontaine est une Innue de Pessamit qui vit présentement à Montréal et qui milite pour les droits autochtones et environnementaux. Son premier recueil de poésie, *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (Mémoire d'encrier, 2012), lui a valu le Prix des écrivains francophones d'Amérique. Son second recueil, *Manifeste Assi* (Mémoire d'encrier, 2014), a été finaliste au Prix Émile-Nelligan.

Poème

RITA MESTOKOSHO

Mon île de cœur posé délicatement dans la main gauche du Grand Esprit.
Je ne regarde plus les murs qui se sont effondrés autour de nous
Car les murs du silence se sont fait entendre dans ton cœur d'homme enfant.
Tu as un goût prononcé pour la vie plus colorée que le nord de la mienne.
Et pourtant la vraie vie est celle qui fait pleurer de joie
Même si parfois nous sentons l'inévitable sous nos pieds.
Moi je crois encore qu'il y a une force plus grande que nous.
Mon regard frôle l'invisible de ton arôme argile café et fruité par moment.
Je vois au-delà des pierres qui grandissent autour de nous
Je vois au-dessus des arbres aux feuilles géantes.
Et que penser des jours où l'air ne vient pas à moi ?
Et que dire des nuits où le silence de mon esprit parle du mystère
De ceux et celles qui ne sont plus et qui rôdent encore sur l'île de mon cœur ?
Tout m'intimide et je murmure sur la terre de cuivre.
Ici mes rêves sont éveillés de songes et de longues réflexions.
Je ne veux pas savoir où tu seras demain car je sais que tu seras encore là
À te tenir debout devant le soleil qui tire la chaleur de la montagne.
Tu seras encore là avec le sourire des enfants dans tes yeux.
Quand on les regarde avec respect ce même sourire scintille dans la poussière de la ville.
Je m'adresse à qui quand mon île de cœur souffle
Des bouts d'étoiles accrochés dans ce ciel infini de rêves ?
Ici les nuages ne dorment pas.
Laisse pousser le petit enfant qui a envie de rêver de liberté.
Laisse le te raconter son histoire et tous ses bruits car ici le silence n'existe pas.
Si tu l'entends c'est qu'il y a un nom sur mes lèvres
Qui revient toujours Ayiti le respire du soleil.
Un jour de pluie tu as soulevé l'arbre sacré qui porte toujours nos prières.
Je ne dors plus la nuit depuis ce jour-là
Car nous avons espéré voir le bonheur dans les yeux de la terre.
Je ne dors plus sur l'île de mon cœur.
Je rêve de rentrer chez nous
Tous heureux sans chaînes et sans éclat tout simplement être moi-même.
Je rêve d'aimer mon âme avec la tienne
Car l'amour est le seul chemin vers la vérité.
Chez moi c'est une forêt où je peux me reposer à l'ombre des arbres.
Je ne me cache pas du soleil
Car il est aussi mon grand-père et je pardonne à la Terre ma mère
D'avoir tremblé sous tes pieds d'ange.
Je suis seulement une femme innue qui vit avec les vents du nord.
Je parle encore aux pierres.
Je ne suis pas venue par bateau comme je l'espérais.
J'ai volé comme l'aigle et j'ai survolé ton âme ton corps ton esprit et ton cœur.
Je l'ai nettoyé en chantant avec toute la force de mon peuple. ◄

Rita Mestokosho est née sur le territoire innu d'Ekuanitshit (Mingan), où elle vit encore, travaillant comme conseillère dans les domaines de la culture et de l'éducation. Elle a publié *Eshi Uapataman Nukum/Comment je perçois la vie, Grand-mère* en 1995, puis *Née de la pluie et de la terre*, en 2014 aux Éditions Bruno Doucey à Paris.

Le courage des mots

VIRGINIA PÉSÉMAPÉO BORDELEAU

J'étais à Winnipeg, invitée pour un congrès sur la littérature. Le premier soir, à la recherche d'un restaurant, je suis passée devant un hôtel dont la devanture décrépite perdait des galles de peinture grise. Un homme de mon peuple en est sorti, éméché, s'est appuyé sur le réverbère et m'a saluée, me souhaitant une belle soirée. Dans la cour arrière, une tablée d'Amérindiens, des bouteilles de bière pleines entre leurs mains, bavardaient, tranquilles. Je ne me suis pas sentie menacée. Pourtant, je venais de traverser la rue que le bel homme rouge ne traverserait pas, celle de mon hôtel chic, confortable, moelleux, sécurisant. Il était mon frère, mon cousin, mon ami connu intimement depuis toujours.

Là-bas, à Winnipeg, j'ai rencontré une femme. Nous avons partagé le même vol, le même taxi, le même hôtel, les mêmes tables rondes. Elle est Haïtienne, écrivaine et se nomme Jan J. Dominique. Son père, journaliste, a été assassiné. Je vais m'appuyer sur elle, me cacher derrière elle, pour écrire ce texte sur ma rencontre avec Haïti, car cette femme a le courage des mots que je ne trouvais pas en moi jusqu'à ce qu'elle arrive dans ma vie par le biais de la littérature. Elle ose parler de l'amnésie du peuple haïtien, qui ne parle pas de l'esclavage, sujet tabou à peine effleuré, ni du premier séisme de l'île, ni du passé récent de la terreur des Duvalier. On y accueille le dernier en lice, ce frère meurtrier, comme un enfant prodigue. Pourtant, il a assassiné, volé, violé, par l'entremise de ses tontons macoutes ; il a versé le sang de son propre peuple.

J'ai entendu beaucoup de commentaires négatifs sur Haïti ; on m'a recommandé de ne pas y aller, qu'il y avait danger. J'y ai vu l'élégance vestimentaire des gens et la propreté sur leur corps en contraste avec la saleté et les odeurs nauséabondes de Port-au-Prince, avec le démembrement de cette ville après le tremblement de terre, bien entendu. Mais les sacs de plastique accrochés aux clôtures traînaient sur les trottoirs, les parcs, comme si les habitants n'étaient pas chez eux, qu'ils étaient de passage en attendant de retourner à la maison. Ils sont prêts, bien vêtus et propres. L'instinct animal pousse à nettoyer son aire de vie, toutes les villes du monde ont leur service d'hygiène. Port-au-Prince, en apparence, non.

L'autre aspect qui m'a laissée songeuse, c'est que les hommes étaient armés à la porte de l'hôtel. En passant à côté d'eux, je me sentais menacée, alors qu'en marchant dans les rues, seule parmi ces femmes et ces hommes qui se collaient à mes talons pour me vendre des bouteilles d'eau, une paire de sandales, des gris-gris, jamais je n'ai eu peur. Je sortais seule pour sentir le pouls de cette ville, de cette île, à la recherche de l'âme amérindienne de ce pays, tapie quelque part m'a-t-on dit, bien cachée, puisque je ne l'ai pas rencontrée. J'ai entendu le tintamarre des raras, mais point de tambours. Âme effacée, peut-être, ou trop blessée, davantage que celle de ce peuple venu d'Afrique, enchaîné, mais qui ne veut pas en parler. Ni en guérir. ◄

Métisse crie, **Virginia Pésémapéo Bordeleau** est artiste et écrivaine. Elle a publié *Ourse bleue* (roman, La Pleine lune, 2007), *De rouge et de blanc* (poésie, Mémoire d'encrier, 2012), *L'amant du lac* (roman érotique, Mémoire d'encrier, 2013) et *L'enfant hiver* (roman, Mémoire d'encrier, 2014).

Une nuit

MARIE-ANDRÉE GILL

J'ai dans la mémoire une nuit de Port-au-Prince. J'ai le poulet créole piquant et une bière Prestige sur les lèvres, descendant doucement dans ma chaleur accumulée, ma tiédeur de mangue de femme, et dans la tête les chansons d'amour antillaises crachées des *speakers* au maximum.

À l'arrière du bar, il y a une chambre noire. « Et c'est pas pour développer des photos », me dit Rodney en riant. C'est une piste de danse. Dans le noir complet. Tu danses comme ça avec quelqu'un collé, personne ne te voit. Bassin sur bassin. Langue tournante. Yeux grands ouverts sur la noirceur juste – tsé, c'est bien trop joyeux pour exister, ces affaires-là.

Ceci dit, l'événement Les nuits amérindiennes, oui, c'est de la littérature, de l'intellectualisme et de la théorie, de l'anthropologie, des idées à développer, du cœur sur la table. Mais c'est aussi ce mélange tonique des cultures autochtones et haïtiennes, la découverte de l'autre dans son élément. Fais juste imaginer ce beau *mix* : éclats de rire et partage à tout bout de champ, *indian time* fois mille et promenades en boîte de *pick-up*. Je me revoyais toute jeune me promener dans le bois, pis dans la communauté, de la même manière. Ça m'a fait voir Port-au-Prince comme une grande réserve. Il y a cette parenté indéniable, où les moteurs grondent, où les jeunes rient et jouent dans la rue : on se sent chez soi.

Et jour et nuit, les chiens.

C'est niaiseux de même : on voyage et on se compare juste à ce qu'on connaît, et on s'émerveille facilement – comme l'affaire de la chambre noire, là, mettons.

À Port-au-Prince, ce qui t'imprègne immédiatement, c'est la vie, comme quand elle te rentre en pleine face, la vie en couleurs, la vie en moto avec pas d'casque. Le monde se découpe autrement, l'air prend la forme de coups de klaxon et de vaudou.

Les Nuits étaient aussi un mélange de douceurs, celles des sourires et des rencontres. Ce qu'il y avait de violent pour moi, c'est la constatation de la présence intense de la religion. Comme les Autochtones, les Haïtiens ont été très convertis. Entre les salons de beauté Merci Jésus et les I Believe in God Mécanique Générale, on pouvait comprendre l'imprégnation de la colonisation d'une autre manière, touchant un peuple différent, et voir comment ce dernier gérait cet héritage particulier maintenant. C'est l'immense travail à faire en tant que peuple. Le postcolonialisme nous pousse à tout reforger à partir des leurres et des cicatrices, le plus possible de manière positive. C'est ce que, selon moi, les rencontres entre peuples parentés peuvent apporter.

Partout on sent que l'héritage des Autochtones d'Amérique (Arawaks, Taïnos) possède le lieu, les gens, aide à fonder une culture nouvelle, une créolité multiple.

J'ai rencontré à Haïti des Haïtiens et des Innus, des Wendat, des Cris, des Québécois, des Canadiens, des Français, une Irlandaise. Des rencontres puissantes qui me font me relever toujours plus droite. Je ressors avec une identité plus forte, partagée : il y a de ces rencontres nécessaires.

Il a fallu que j'aille sur cette île, avec tous ces gens des Premières Nations, pour me rapprocher de ma culture, pour me rendre compte de l'importance de l'oralité en voyant les adolescents haïtiens slamer avec esprit, courage et détermination, mais surtout avec un talent incroyable. Et je n'exagère pas avec le mot *incroyable* pour que ça fasse plus beau : je le pense !

Ce qui me vient pour terminer ? Un poème, tsé ben. Donnons-lui pour titre « Haïti » :

comment comprendre une nuit de fièvre
dans tous ces jours d'explosion de vivre
cueillir l'absolu de la promesse du monde
comme il se cueille lui-même chaque jour inlassable
de nos paroles nos oublis

j'ai trouvé l'Amérique comme je l'imagine
celle qui a tes cheveux et ta voix
ta lenteur et ta brillance

j'ai trouvé l'irréel des hommes
dans leurs pieds bien au sol

trouvé la beauté et la force
dans un pissenlit qui pousse dans l'asphalte ◄

Née à Mashteuiatsh, **Marie-Andrée Gill** a publié deux livres de poésie à La peuplade : *Béante* (2012, réédité en 2015) et *Frayer* (2015). Étudiante à la maîtrise en littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, elle a aussi fait paraître deux petits livres en collaboration, *Les Daltons* et *Motel TV couleur*.

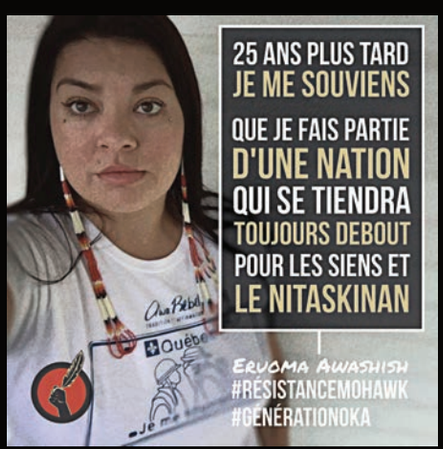
> Skawennati, *Face-Off. TimeTraveller™ Production Still*, 2010.

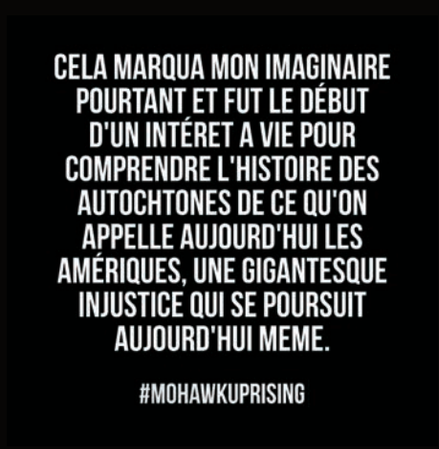
OKA/KANEHSATAKE

25 ANS PLUS TARD

Je ne resterai pas une crise d'Oka enfermée dans un livre d'histoire de toute façon.
Natasha Kanapé Fontaine, *Mes lames de tannage*

L'été 2015 marquait le 25e anniversaire de la crise d'Oka. Ce fut l'occasion de revoir l'important documentaire *Kanehsatake* : 270 *ans de résistance* d'Alanis Obomsawin, d'assister à différentes activités au centre culturel Kanien'kehá:ka Onkwawén:na Raotitióhkwa à Kahnawake, mais surtout de revenir sur cet événement, comme le fait Isabelle St-Amand dans son ouvrage *La crise d'Oka en récits : territoire, cinéma et littérature* (paru en 2015 aux Presses de l'Université Laval) et de prendre le temps de le repenser. Bien que le racisme, le mépris et l'indifférence soient toujours présents, on peut mesurer un certain changement dans l'attitude des Québécois, qui découvrent leur double statut de colonisés (par les Anglais) et de colonisateurs (envers les Premières Nations). Les Amérindiens, pour leur part, voient dans la crise d'Oka un épisode important de l'histoire de leur résistance. Eruoma Awashish, avec sa compagnie de design Awa Rebel, a produit un t-shirt pour l'occasion, qui place le célèbre face-à-face entre un soldat de l'armée canadienne et un Warrior à l'intérieur de la plaque d'immatriculation du Québec, avec sa devise : « Je me souviens ». Un projet participatif bilingue, intitulé #MohawkUprising/#GénérationOka, a aussi été mis en place pour recueillir des témoignages d'Autochtones par rapport à la crise d'Oka, plusieurs affirmant leur fierté d'appartenir aux Premières Nations, de lutter contre le colonialisme et de réécrire l'histoire. ◄ J. L.





Oka

VÉRONIQUE HÉBERT

Acte 1

L'action se déroule à Wemotaci, une réserve indienne en Haute-Mauricie. Des montagnes verdoyantes, amovibles, apparaissent en fond de scène. Vers la gauche, des blocs de ciment disposés en carré suggèrent un bâtiment sans murs. Deux grosses pierres blanches se font face sur la droite. Une femme est en scène, immobile. Le vent souffle. Des effets de lumière balaient doucement la scène. La femme immobile lève le bras et laisse échapper du sable blanc de sa main. Une autre femme arrive par la gauche. Elle marche dans l'espace en dessinant des courbes, des lignes, en effectuant de petits sauts, puis, soudainement, elle s'arrête. Elle ramasse un objet qu'elle regarde dans la lumière du soleil.

WABANA — C'est ici ! *(Elle trace un cercle avec son pied.)* Je marque d'un cercle le pied du ciel. *(Elle regarde vers le ciel.)* La cime des montagnes est magique. On monte et monte vers un autre monde. *(Elle donne un petit coup de pied sur un bloc de ciment.)* Le conseil de bande, lui, est plus immobile qu'une pierre.

Le chef arrive aussitôt et s'installe sur le carré de ciment.

WABANA — Chef, je vais construire une grande pyramide juste ici. J'ai trouvé la place. Maintenant, j'ai soif. J'ai soif. J'arrive de Mexico.

LE CHEF (*la regardant d'un air incrédule*) — Quoi, Wabana ?

WABANA — J'arrive de Mexico.

LE CHEF — De Mexico ? Ahhh !

WABANA — Pis là, je vais construire une pyramide.

LE CHEF (*pouffant de rire*) — Gna ! Quoi ? Une pyramide ? *(Temps.)* Une pyramide ! Ici ? À Wemotaci ? Gna, Wabana. On est au Canada, en pleine forêt boréale.

WABANA — Je vais construire une pyramide même boréale !

Le chef — Gna ! Serné Wabana, qu'est-ce qui s'est passé au Mexique, coudonc ?

WABANA — Je vais le raconter à la radio. J'ai quelque chose à dire à la communauté. Un message que j'ai reçu, là-bas, quand je suis allée voir les pyramides. Elles m'ont parlé, les pyramides, les montagnes, elles m'ont parlé. Je vais parler à la radio, tu vas comprendre. Faut construire une pyramide ici. Pour la prophétie.

LE CHEF — Wow, quelle prophétie ?

WABANA — Tu vas voir, Chef. Là, j'ai soif. *(Elle cherche de l'eau et s'éloigne un peu.)*

LE CHEF — Qu'est-ce qui te suit comme un nuage ?

WABANA — Des abeilles !

LE CHEF — Des abeilles ?!!

WABANA — Oui, des abeilles, comme l'abeille sur l'emblème de l'École polytechnique. Les abeilles de la ruche du grand massacre du Mont-Royal.

LE CHEF — Ayoye ! Quoi ? La polytechnique ! Qu'est-ce qui t'arrive, Wabana ? T'es rendue folle… Parle pas de ça, c'est même pas autochtone, cette affaire-là.

WABANA — Tu te trompes, Chef, la crise d'Oka est une réaction à la tuerie de la Polytechnique. Inconsciemment, les Mohawks ont réagi au massacre de 14 jeunes femmes, parce qu'ils sont une société matriarcale, pis c'est les plus grands bâtisseurs de gratte-ciels et de structures d'acier. Des femmes ingénieures, des guerriers bâtisseurs. Ça te dit rien, ça, Chef ? Polytechnique, 6 décembre 1989, un antiféministe assassine 14 femmes étudiantes en ingénierie. Le Québec est assommé. Sept mois plus tard, à côté de Montréal, les communautés mohawks de Kanesatake, de Kahnawake et d'Akwesasne vont se soulever et montrer au Canada leur grande indignation. La résistance mohawk, c'était plus qu'empêcher d'agrandir un terrain de golf. La pinède d'Oka, avec son cimetière ancestral, portait la parole de l'Indignation. Nous, les Amérindiens, même sans le savoir, nous avons commencé à nous réveiller. Dans nos viscères y'a eu comme un grand serpent à plumes qui s'est mis à gronder. Queltzalcoatl, le serpent à plumes… Queltzalcoatl, le dieu toltèque… aztèque… je m'en souviens plus, mais le Queltzalcoatl, avec son grand corps de serpent à plumes, s'est enroulé tout le long de nos colonnes vertébrales. Les Indiens du monde entier ont senti quelque chose. Merde, c'était pas rien, ça ! Au Québec, en 1990… J'avais quatorze ans, comme quatorze lunes. J'venais d'avoir mes premières menstruations. La Polytechnique pis la crise d'Oka… Oui, j'ai senti quelque chose.

LE CHEF — Y'en a plusieurs qui disent que la crise d'Oka, ça nous a aussi fait du tort.

WABANA — Ben, ils ont tort ! Dès ce moment-là, les zapatistes au Mexique ont commencé à s'organiser. Des agriculteurs autochtones du Chiapas, dans le sud du Mexique, se libèrent du gouvernement. C'est en 1994, quatre ans après Oka. Ils manifestent pacifiquement dans les rues avec, sur le visage, des masques, des cagoules. Comme qui ? *(Elle met son foulard sur son visage.)* Comme les Warriors de la grande nation mohawk. Défendre la Terre-Mère et les opprimés. *(Le chef s'étend par terre pendant qu'elle parle.)* Le feu s'est allumé. Les images de la porte-parole mohawk de 30 ans qui brandit une plume ont fait le tour du monde. Elle, une femme, une artiste porte-parole des guerriers. Les Autochtones du Nord, du Sud, de l'Est, de l'Ouest, ont senti le feu sacré. Même les Inuits du Grand Nord ont ressenti la chaleur. *(Elle parle à la radio.) Kwe kwe skina* ! *Nin Wabana.* J'arrive de Mexico. J'ai un message qui concerne toute la nation. J'ai entendu la voix des montagnes du Mexique. Elles nous attendent là-bas, depuis longtemps. Je vous raconte…

Changement d'éclairage. Un soleil puissant. La scène se passe au Mexique, sur le chemin de Teotihuacan, site des pyramides du Soleil, de la Lune et du dieu Queltzalcoatl, le serpent à plumes. Les montagnes du décor changent de forme, leurs cimes montent et descendent. Wabana respire fortement. Une amie l'accompagne. On entend une abeille.

LES MONTAGNES (*dont la voix est prononcée par l'amie de Wabana*) — *It was a long journey, welcome back. We were waiting for you since a long time. Tell your people that we still wait for them.* Ce fut un long voyage. Nous saluons ton retour. Dis à ton peuple que nous vous attendons depuis longtemps. *Hizo un viaje largo. Nosotros saludamos tu retorno. Dile a tu pueblo que nosotros te esperabámos desde hace tiempo. (Wabana se met à pleurer.)*

AMIGA — *Que passa* ?

WABANA — Je sais pas. Je comprends pas ce qui se passe. Les montagnes me parlent. Elles disent qu'elles connaissent mon peuple, que ce fut une longue absence. Elles nous attendaient. *(Elle pleure et respire difficilement, comme si elle accouchait. Elle s'assoit sur un bloc de pierre.)* Je suis en train de venir au monde !!!

AMIGA — Va au musée d'anthropologie de Mexico. Va voir là-bas.

On entend un essaim d'abeilles. Léger changement d'éclairage : *une salle de musée.*

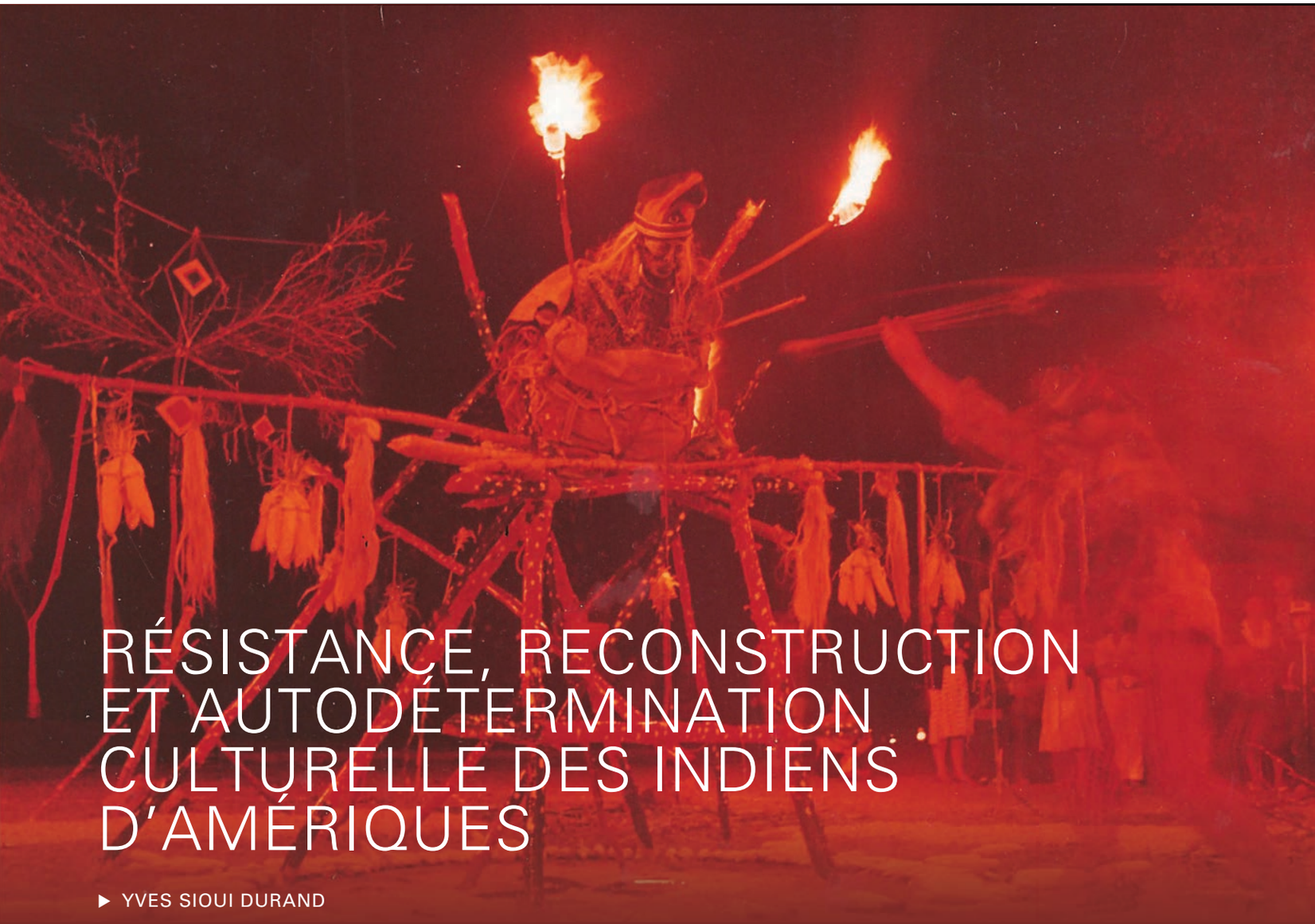
WABANA — Museo Nacional de Antropologia a Mexico. C'est magnifique. Les grottes. Les cultures préhispaniques.

On entend des instruments de musique. Des tissus colorés voltigent sur la scène. Soudain, elle fait face à une carte du Mexique. (Elle lit.) Las antiquas idiomas autochtones pre hispanica. Les langues autochtones préhispaniques du nord du Mexique. *(Elle s'approche et continue sa lecture.)* L'algonquien ? *(Elle épèle.)* A-l-g-o-n-q-u-i-e-n… Hein, ça s'écrit pareil comme nous, les Algonquiens ! Y'avait des Algonquiens au Mexique ? Ils montaient et descendaient le grand fleuve Mississippi. *Missi sippi* : « la grande rivière ». Partir sur la rivière Saint-Maurice en canot d'écorce, jusqu'à Trois-Rivières. Tourner à droite en attrapant le fleuve Saint-Laurent. Remonter le courant pour atteindre les Grands Lacs. Traverser le lac Ontario, le lac Érié, le lac Huron, le lac Michigan, et fourcher à droite, woups ! non, à gauche, pour attraper le fleuve Missouri ou continuer encore un peu vers le lac Supérieur. Puis joindre le lac Itasca, le lac à la tête du fleuve Mississippi qui traverse les États-Unis du nord au sud en coulant comme un grand serpent avant de se déverser dans le golfe du Mexique, en canot d'écorce. Wa !!! Arriver en canot d'écorce dans les grandes eaux du golf du Mexique, du Mexique que je peux imaginer d'ici, voir, sentir, entendre : *La cucaracha, la cucaracha* ! Ben non… Mais je vois, je vois, tout le long du bassin du Mississippi, y'a des tumulus en terre et en roches, et des monticules funéraires en forme de pyramide. Les ossements de tous les Indiens qui ont vécu là avant la Conquête sont enterrés là depuis… mille ans. Il faut que je construise une pyramide ! Chez nous, dans mon village !!! Une grande pyramide du Nord. Une pyramide de Vie. À Wemotaci. *Wemotaci* : « la montagne d'où l'on observe ». Un nom prédestiné. *(Elle lève la tête.) Le vent se lève.*

Fin de l'acte 1

Photo : Véronique Hébert.

Véronique Hébert est une auteure, comédienne et metteure en scène atikamekw de la communauté de Wemotaci. Détentrice d'un baccalauréat en théâtre, elle termine présentement une maîtrise en dramaturgie et théorie théâtrale à l'Université d'Ottawa sur le chamanisme dans le théâtre féminin. Elle a travaillé avec Ondinnok, notamment pour le programme autochtone de l'École nationale de théâtre du Canada. Elle a également travaillé avec Pol Pelletier et l'École Sauvage. Depuis 2013, elle est une des créatrices du théâtre de rue pour le festival Présence autochtone de Montréal dans lequel sont impliqués de jeunes artistes atikamekw. Elle enseigne à l'école primaire de sa communauté où elle organise différents événements culturels et théâtraux. Son théâtre s'inspire de la nature, de sa culture et de ses réflexions comme femme, Autochtone et artiste.



RÉSISTANCE, RECONSTRUCTION ET AUTODÉTERMINATION CULTURELLE DES INDIENS D'AMÉRIQUES

▶ YVES SIOUI DURAND

Ondinnok : 30 ans de théâtre amérindien au Québec

Kwé ! Kwé ! Skennenkowa ! Notre existence contemporaine comme Amérindiens et Inuits se place sous le signe de la résilience ; celle des artistes parmi nous, sous les signes de la résistance, de la sauvegarde et de la reconstruction culturelle.

Nous, les artistes des Premières Nations, nous luttons contre les définitions colonialistes des institutions étatiques qui cherchent à nous enfermer dans des catégories « cul-de-sac » ; nous devons constamment lutter et demeurer alertes et fermes devant l'aliénation conceptuelle qui hante le discours politique et parfois religieux des dirigeants autochtones de nos propres communautés ; nous avons à lutter contre notre ignorance entretenue par le mauvais folklore, contre la peur des vraies valeurs non occidentales et non chrétiennes qui ancrent nos véritables cultures dans un fond commun que nous partageons tous au sein des trois Amériques.

Nous avons été occidentalisés et christianisés de force par un stratagème d'assimilation parfois brutal, mis en place avant et après la fondation du Canada par les abuseurs de toutes sortes et l'État, comme révélé par la Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones en 1996 et, plus récemment, la Commission de vérité et réconciliation du Canada.

Après quoi ?

Idle No More ! Le temps est venu de sortir du marasme ainsi engendré, de sortir de la confusion et de lever la tête ! C'est la tâche de chacun d'entre nous, de chaque Autochtone et pas uniquement des représentants du mouvement Idle No More ! C'est maintenant à nous de dire : « C'est assez ! » C'est à nous de refuser l'injustice, toute injustice, de confondre les coupables, car il s'agit bien de crimes contre l'humanité, d'ethnocide ; il s'agit de vouloir retrouver et réapprendre ce qui fonde notre véritable culture, de déployer l'énergie pour entreprendre notre reconstruction et, plus encore, d'agir sur la place publique.

Table rase de toutes ces peurs qui nous paralysent et nous poussent au consentement et à la honte ! Les enjeux et les défis qui se dressent devant nous sont gigantesques, titanesques : restaurer notre dignité, refaire les alliances au sein de la diversité culturelle autochtone des trois Amériques et participer au sauvetage de la vie sur terre.

Idéaliste ?

Il faut avoir le courage de notre imaginaire et accepter l'héritage véritable de nos ancêtres d'avant la Conquête ; l'héritage de tous ceux qui ont résisté sous le joug des États falsificateurs de Nouvelle-France, de Nouvelle-Angleterre, de Nouvelle-Hollande, du Mexique, du Pérou, du Brésil et autres ; l'héritage de tout ce qui est devenu le Nouveau-Monde, mais qui n'était que le prolongement d'un ancien monde, basé sur la domestication, l'asservissement de l'homme et le pouvoir autoconféré de domination de toute la création au nom d'un seul Dieu.

Résistance à la folie, au mensonge. Comme nos ancêtres, nos aînés, plusieurs d'entre nous luttent et souffrent pour maintenir intacte l'intégrité culturelle et visionnaire qui nous ancre encore aujourd'hui à nos territoires. Plusieurs maintiennent vivante l'éthique visionnaire qui nous permet de nous guider sans compromis au sein d'un monde basé sur l'exploitation illimitée de toutes les ressources, de toutes les formes de vie.

> *Porteur des peines du monde*, Festival du théâtre des Amériques, Montréal, 1985. Photos : Yvon Dubé.

Aujourd'hui, en 2015, c'est bien 10 % de l'humanité qui possède les richesses équivalentes à 90 % de la grande multitude des êtres humains – de fait, les 85 plus riches du monde possèdent autant que les 3,5 milliards plus pauvres. Ce débalancement systémique dresse un portrait clair de la finalité du capitalisme mondialisé. Érosion massive des espèces vivantes sur les continents et dans les océans, bouleversement climatique irréversible, pollution polymorphique incontrôlée, urbanisation chaotique : « Ce que tu fais à la terre, tu le fais à toi-même », disait le chef Seattle vers 1890.

Imagination ? Intuition ? Divination visionnaire ? Prophétie ?

Faire des images ! Raconter des histoires ! Danser ! Chanter ! Faire voir ! Dévoiler ce qui est caché !

Nous n'avons pas le choix, nous, les artistes, de nous engager dans un effort de reconstruction et de réappropriation culturelles, surtout après la dévastation organisée mise à nu, la révélation des sévices et des méfaits, voire des crimes perpétrés dans les écoles résidentielles et leurs effets intergénérationnels ; une reconstruction parce qu'il y a bien eu destruction, viol, folklorisation, infantilisation et appauvrissement culturel par le détournement des croyances, l'interdiction des pratiques rituelles par la religion catholique.

Si le mot *théâtre* est européen, la pratique de l'art de représenter, elle, est transculturelle et universelle. Chaque culture humaine a son théâtre, ses formes de représentation, ses arts vivants, et c'est également vrai pour les trois Amériques d'avant la Conquête.

Le théâtre est l'art où l'on *rend présent à nouveau*. Le théâtre pour Ondinnok est un art archaïque lié aux racines du chamanisme. Il est un dialogue avec la cosmologie, avec les animaux, avec les ancêtres. Il y a donc une *demande*, une quête, une interrogation de nos origines, de nos racines, de tout ce qui nous fait être ou ne pas être…

C'est l'art d'éclairer nos tragédies, nos manques, nos dérives, nos mensonges, notre duplicité, notre aliénation, mais aussi notre histoire, nos espoirs, notre vision du monde, nos luttes, mêmes les plus intimes. Sans cette capacité à nous représenter, à nous mettre en scène, nous demeurerions victimes de nos fabulations, de nos errements, et nous vivrions dépossédés d'imaginaire.

Au printemps 2015, Ondinnok, la compagnie fondatrice du théâtre amérindien au Québec, a célébré 30 ans d'accomplissement, mettant ainsi en lumière un parcours de plus de 26 créations qui déclinent notre engagement artistique et social. C'est jeune, 30 ans ; c'est le début de la maturité, direz-vous ! La réalité est qu'Ondinnok est aujourd'hui le plus vieil organisme artistique autochtone de création du Québec. Ondinnok, fondé en 1985, est aussi la troisième des

compagnies fondatrices du théâtre autochtone contemporain du Canada. On peut donc dire sans prétention que cette seule présence, le fait d'avoir tenu le fort, c'est-à-dire d'avoir maintenu le dialogue, d'avoir maintenu une présence sur scène, la présence réelle des Amérindiens, constitue un acte de résistance.

Que s'est-il passé depuis 2010 ?

Du côté de l'agenda politique des chefs autochtones du Québec, la situation tourne en rond, répétant le pareil au même : dissolution de leur pouvoir de négocier, jalousie, crise interne ; le constat d'échec est flagrant. « Plan Nord, plan mort ! » pouvait-on lire sur les pancartes des manifestants des mouvements sociaux, alors que les chefs autochtones, eux, baignaient dans le consentement aux illusions d'un argent facile qui tomberait des mains des grandes compagnies minières, consentant du même coup à la politique minière inique des gouvernements successifs du Québec qui allaient les déposséder du sol et du sous-sol, donc des territoires ancestraux, et ce, sans compter toutes les emprises d'Hydro-Québec avec à la clé le développement de la rivière Romaine. Confusion politique, jeu des intérêts particuliers ou communautaires, aucune cohérence n'existe, sauf celle de jouer le jeu… des exploiteurs. N'eurent été des mouvements citoyens, du courage des femmes autochtones qui, elles, ont marché de Maliotenam à Montréal, des marches de Stanley Volant, de celle des jeunes Cris jusqu'à Ottawa et du mouvement Idle No More – que les chefs ont tenté de récupérer –, rien de significatif ne mériterait mention, sauf la canonisation de Kateri Tekakwitha par le nouveau pape dans une tentative d'adoucir les plaies laissées ouvertes par les pensionnats. Plusieurs Autochtones du pays ont attendu des excuses historiques de sa part, qui ne sont jamais venues.

Si ce n'était de la présence des artistes, des activistes et des femmes autochtones sur toutes les tribunes, sur toutes les scènes (l'apparition d'une littérature, la montée aux barricades des poètes, des musiciens, des comédiens), il n'y aurait pas eu de sympathie pour les Amérindiens et les Inuits. S'il n'y avait pas eu cette dénonciation des conditions de vie dans les communautés éloignées comme à Attawapiskat, des révélations de la Commission de vérité et réconciliation, il n'y aurait pas eu de progrès dans la conscience sociale globale des sociétés canadienne et québécoise.

Il est tout aussi étonnant de constater comment les créations artistiques contemporaines attirent l'attention – ce qui est bien –, mais de même comment elles font vivre grassement une multitude d'institutions et de gens. Étonnant également que les personnalités les plus connues du monde autochtone et les plus célébrées soient Manon Barbeau et Serge Bouchard… Comme quoi la nature a horreur du vide, et que les Québécois – bien sûr, avec les meilleures intentions – aiment bien se précipiter pour prendre la parole en notre nom. L'empreinte ou l'emprunte ? Ce lapsus est révélateur des faits. *Vacuum* de la parole autochtone dans l'espace public. Heureusement, la poésie d'une Joséphine Bacon ou d'une Natasha Kanapé Fontaine de même que la prose de Naomi Fontaine percent les frontières des lieux communs.

Non, je ne suis pas Serge Bouchard ! Je suis juste un de ses *remarquables oubliés* : un Indien !

Xajoj Tun Rabinal Achi : un théâtre précolombien

En 2010, Ondinnok entreprenait un projet de reconstruction culturelle avec une proposition transculturelle nord-sud sans précédent, amenant sur scène à l'Ex-Centris de Montréal un texte de théâtre précolombien. Gardé vivant depuis la conquête espagnole, le *Xajoj Tun Rabinal Achi*, seul vestige du théâtre de cour des Mayas de la période classique (1600 à 300 av. J.-C.), est toujours en représentation dans les vallées centrales du Guatemala.

Il y eut une première traduction plus ou moins erronée par l'abbé Brasseur de Beaubourg en 1862, mais ce n'est qu'en 1994 que l'anthropologue français Andrée Breton en fit une traduction mot à mot à partir du cahier de Don José Léon Coloch – malheureusement décédé ce printemps –, dépositaire de génération en génération de l'œuvre. Après plusieurs allers et venues au village de Rabinal, suivis d'une étude exhaustive de toutes les sources et analyses, nous avons convaincu Don José Léon Coloch et son fils José Manuel de venir jouer avec nous et de nous donner la permission d'une réinterprétation contemporaine du *Xajoj Tun Rabinal Achi*. Cette action d'art était plus que la mise en scène du texte précolombien. De fait, il s'agissait d'une réappropriation du dialogue avec nos ancêtres éloignés, d'un bris des conceptions coloniales qui divisèrent les Amérindiens que nous sommes en groupes culturels isolés derrière des frontières qui n'ont jamais existé pour nous. Jouer ce théâtre en 2010, sur une scène contemporaine en Amérique du Nord, démontrait hors de tout doute que les Amérindiens avaient un théâtre avant que les Européens arrivent sur le continent. Cette proposition théâtrale réunissait sur une même scène des interprètes descendant des peuples autochtones des trois Amériques, redéfinissant notre « apparentement transhistorique » : nous sommes une même grande famille, malgré la richesse d'expression de nos diversités culturelle et linguistique, à travers le continent. Nous sommes tous parents.

Le *Xajoj Tun* nous a permis d'affirmer et d'affermir une théâtralité qui échappe aux seuls codes du théâtre occidental. Notre travail est celui de laisser les ancêtres *venir à travers le corps de l'acteur*, de laisser se faire le théâtre afin de *rendre présent à nouveau* un monde que nous devons redécouvrir et dont nous avons besoin pour continuer à être ce que nous sommes, c'est-à-dire les Indiens des Amériques.

> *Xajoj Tun Rabinal Achi*, Excentris, Montréal, 2010.

Mesnak

Acte audacieux de transformation et plaidoyer pour le changement au sein de nos communautés, le film *Mesnak*, tourné aussi en 2010, sortit sur les écrans en 2011. Premier long métrage de fiction écrit et réalisé par un réalisateur amérindien au Québec, accueilli plutôt froidement par la critique québécoise mais non par le public, *Mesnak* a obtenu une reconnaissance importante à l'étranger : Prix du meilleur film et des meilleurs acteurs au 37e American Indian Film Festival de San Francisco ; du meilleur film et de la meilleure réalisation au SWAI de Santa Fe ; de la meilleure réalisation au Dreamspeaker d'Edmonton. Il a également reçu la cote « quatre étoiles » à ImagiNative à Toronto et a été présenté au MoMA à New York ainsi qu'à l'American Indian Museum du Smithsonian à Washington. Plusieurs éminents chercheurs en Écosse, en Irlande et en Angleterre ont qualifié *Mesnak* d'une des meilleures adaptations contemporaines du drame d'*Hamlet*. Le film a été présenté à ce jour dans plus de 24 festivals à travers le monde, ce qui en fait un des films amérindiens-canadiens les plus vus à ce jour.

Comme scénariste et réalisateur, j'ai osé mettre en scène des thèmes que l'on préfère garder caché : la corruption, la manipulation, la perte de culture et d'identité liée à l'abandon des territoires et des pratiques traditionnelles, de même que l'inceste. Mais saviez-vous que, dans la mythologie innue de Tshakapesh, l'origine du soleil et de lune provient d'une histoire d'inceste entre un frère et une sœur ? La film pose la question : est-il encore possible d'aimer dans un monde de mensonges et de trahisons ? Cela prend du courage. Film de fiction, il met en scène l'œuvre universelle d'*Hamlet*. Après avoir vu le récent film *3 histoires d'Indiens* de Robert Morin, je me demande qui a le point de vue le plus désolant entre lui et moi, et si la tragédie qui se poursuit avec la prochaine génération ne mérite pas toute notre attention de cinéaste. Toujours est-il qu'avec *Mesnak*, nous arrivons au cinéma de fiction et que, pour grandir, nous devons avoir une vision critique de nous-mêmes, nous devons être capables de témoigner de nos angoisses et de ce qui nous arrive. Il y a là un devoir envers les prochaines générations.

> *Wulustek*, Théâtre Prospero, Montréal, 2011.

> *Le Maître de la rosée*, Théâtre Denise-Pelletier, Montréal, 2012.

Wulustek : un théâtre d'avant-garde

En 2011, l'année du lancement du film, nous faisions la reprise au Théâtre Prospero de *Wulustek* écrit par Dave Jenniss, jeune auteur malécite. Encore là, une proposition théâtrale ose mettre en scène la trahison des idéaux par un père qui est aussi le chef de la nation.

Dave Jenniss montre dans son texte comment les intérêts du capitalisme forcent le sacrifice des valeurs fondamentales qui sous-entendent l'identité d'un peuple et comment une génération supposée incarner la lutte détruit les minces espoirs de la génération suivante sous prétexte de pragmatisme. Le père, croyant protéger sa famille, vend le territoire légué par le grand-père, territoire aussi revendiqué par la nation à l'insu de tous : « [L]es gros mangent les petits, si je l'avais pas vendu, ils l'auraient pris [1] ! »

Le spectacle se déroule derrière une clôture, celle de la compagnie qui, ayant obtenu un droit de coupe, exploite le territoire. Elle sépare le public de la famille amérindienne venue camper devant cette barrière pour célébrer la résistance. À la fin, la clôture s'ouvre et, tout d'un coup, le public et les acteurs se retrouvent sur le même pied d'égalité, dans le même espace : le monde des Autochtones est aussi le monde de tous ; il n'y a qu'un seul monde, une seule terre dont la dévastation nous concerne tous.

Le maître de la rosée ou l'imaginaire de l'Ouest autochtone

En 2012, désireux de faire connaître et entendre le théâtre autochtone de l'Ouest canadien, nous avons fait traduire le texte *Governor of the Dew* du metteur en scène cri Floyd Favel, de la communauté de Poundmaker en Saskatchewan, qui serait titré *Le maître de la rosée*. Cette proposition réunissait sur scène la chanteuse innue Kathia Rock, l'homme de théâtre Jean-Frédéric Messier et la metteure en scène de cette allégorie poétique, présentée au Théâtre Denise-Pelletier, Catherine Joncas. Ce récit mythologique réinterprété se veut une plongée dans l'imaginaire avec évocation et invocation de la mère et de la grand-mère.

Un fils se retrouve seul dans la misérable cabane de sa mère décédée, juste après son enterrement. Les objets qui l'environnent provoquent ses souvenirs, un récit maintes fois raconté prend forme : un vieux castor en larmes frappe à la porte de la *kokom* Josie qui le fait entrer chez elle et lui offre du thé. Le vieux castor raconte alors une des plus surprenantes histoires d'amour entre lui et une jeune femme blanche qui, malheureusement, apportera la maladie qui détruira tout son peuple. Seul survivant, il vit dans la culpabilité d'avoir aimé une étrangère.

Ce texte questionne le métissage, l'histoire et le dépassement de tout intégrisme.

Printemps autochtone d'art I

Puis est arrivé 2013. La fin du monde annoncée par tous les charlatans New Age et les Néo-Indiens, selon la fin du cycle des calendriers mayas, ne s'est pas produite. Nous avons donc produit un événement multidisciplinaire, le premier Printemps autochtone d'art, à la maison de la culture Frontenac, à Montréal.

Voilà que, devant la marginalisation grandissante de la présence des artistes autochtones au sein de la métropole, victimes de la massive marchandisation de l'art, de la surdose du spectaculaire, de l'empire des industries culturelles, des grands festivals, victimes aussi d'une offre de spectacles dopée par la mondialisation du divertissement, nous répondons en réalisant un coup de force, juste avant le dépôt du rapport de la Commission de vérité et réconciliation.

Nous tenions à démontrer que, si nous avions une maison des cultures autochtones à Montréal, dont la pertinence comme ambassade culturelle est une évidence – comment se fait-il qu'en 30 ans, la politique autochtone n'y ait pas pensé ? –, le savoir-faire et la qualité des artistes seraient au rendez-vous. Le premier Printemps autochtone d'art proposait plusieurs volets : une exposition d'art contemporain, du théâtre, des conférences performatives, du cinéma, un cabaret poétique ainsi qu'une action de médiation culturelle : « L'événement Printemps autochtone d'art se veut une inversion de l'histoire autant qu'une relecture de celle-ci à travers l'art actuel des Autochtones. Par ce Printemps, Ondinnok cherche à secouer l'amnésie collective en soulignant la présence des artistes amérindiens et inuits qui travaillent et habitent à Montréal, qui y vivent, qui participent à cette société et l'enrichissent[2]. »

Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements

Le commissariat de l'exposition *Akakonhsa'/Fabuleux dédoublements* a été confié à mon frère Guy Sioui Durand qui a entrepris de situer les artistes amérindiens du Québec en arts visuels dans un continuum pancanadien. La thématique rassemblait des œuvres significatives de l'évolution de l'art autochtone en Amérique du Nord et des commandes inédites in situ, interdisciplinaires et internations. Des créateurs aînés qui ont ouvert les sentiers de l'art se sont joints aux générations d'artistes autochtones qui s'y engagent aujourd'hui. Pendant plus d'un mois, la maison de la culture Frontenac abondait d'œuvres de différentes disciplines : environnement multimédia immersif, vidéo, animation sonore, sculpture, peinture, photographie numérique, installation en suspension… Cette mise en espace a fait entrer en heureuse collision les œuvres de ces artistes : Norval Copper Thunderbird Morrisseau, Domingo Cisneros, Alanis Obomsawin, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Diane Robertson, David Garneau, Nadia Myre, Sonia Robertson et Sophie Kurtness, Sylvie Paré et Robert Laliberté, Hannah Claus, Lydia Mestokosho-Paradis, Eruoma Awashish, Mike Patten, Miss Chief Eagle Testickle (Kent Monkman). « L'Autochtone est un être dédoublé. Au Gépèg et en Kanata, comme partout sur la Terre-Mère, son quotidien s'est compliqué. Une double nationalité étrangère se superpose à son héritage ancestral. Il doit parler au moins deux langues. En simultané, il tente de concilier traditions et modernités. Entre ses territoires immémoriaux qui ont pour noms Nionwentsïo, Nitassinan, Nikmatut-Mi'kma'ti, les terres de réserves comme communautés où il fut confiné ou dans les villes comme nouvel horizon urbain, constamment les questions de survie, de protection et d'affirmation se posent à lui. L'authenticité identitaire est un constant combat contre la folklorisation ou l'assimilation[3]. »

L'écorce de nos silences : trois visions, trois nouveaux auteurs

Du côté du théâtre, nous avons porté à la scène le résultat d'un concours d'écriture, trois courtes pièces réunies sous le titre poétique de *L'écorce de nos silences*, selon des textes inédits de Jacynthe Connely, Innue de Mashteuiatsh, de Véronique Hébert, Atikamekw de Wemotaci et de Dave Jenniss, Malécite vivant alors à Gatineau. Jacynthe Connely met en scène la responsabilité de la famille et de toute la communauté devant le problème de la vente et de la consommation de drogues dures aux plus jeunes. Véronique Hébert cherche pour sa part une nouvelle mythologie, hésitant entre la comédie et la grande fresque. Une jeune fille, Antigone autochtone, refuse que sa grand-mère, sa *kokom*, soit enterrée dans le cimetière des chrétiens. Avalée par la terre, elle entreprend un voyage au cœur d'elle-même pour découvrir sa véritable identité et son pouvoir de femme. Dave Jenniss, quant à lui, met en scène un jeune homme qui retourne dans la cabane abandonnée de son grand-père où gît un vieux tambour à la peau déchirée. Images du désordre, des conflits irrésolus et non avoués, son père et son grand-père lui apparaissent sous les traits du loup et de l'ours. L'auteur cherche une voie pour la transmission de sa culture.

Au cinéma, c'était l'occasion de représenter *Mesnak* pour ceux qui ne l'auraient pas vu ou qui désiraient le revoir. Occasion qui a fait en sorte que plusieurs ont changé leur opinion et leur compréhension pour ainsi apprécier la profondeur des enjeux au sein du film.

Je vous répondrai par la bouche de nos poètes !

Pour clore cette programmation exceptionnelle, nous avons produit un cabaret poétique avec les musiciens du groupe de jazz autochtone Kawandak, dirigé par Normand Guilbeault. Le choix de textes que j'ai fait avec le poète complice José Acquelin réunissait des artistes de tous les horizons sur une même scène afin de clamer haut et fort la richesse et la diversité de la parole autochtone. Cette parole dessinait un portrait pluriel et sans fard de notre monde. Colère, fragilité, drame et beauté, les émotions des poètes occupaient la scène de ce cabaret dans une lutte contre la décadence du temps qui nous est imposé.

> *Écorce de nos silences*, Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2013.

Tu é moi

À l'automne 2013, Ondinnok produisait le premier texte de l'acteur innu Marco Collin, dans le lieu industriel des Ateliers Jean Brillant, sous le titre *Tu é moi*. Dès le départ, une fausse piste : victime d'un enlèvement, un homme dont les yeux sont bandés est ligoté à un calorifère de fonte suspendu par une chaîne du plafond de l'usine. Un second personnage cagoulé fait son apparition. Peu à peu, le dialogue tourne à l'autoconfrontation (tu es moi… ou tuez-moi ?), jouant sur le dédoublement, la déchirure identitaire et la culpabilité, la part blanche et la part indienne du Métis. Dans une mise en scène fantasmée, où l'écho du racisme, des préjugés et de la religion catholique mélangée aux anciennes croyances est projeté, un secret de famille demeuré trop longtemps caché est alors avoué, blessure de l'enfance. Comment survit-on lorsque l'on est séparé en deux ?

Les steppes arctiques se mêleront à nos gorges : mise en scène de la parole innue

À l'automne 2014, à la demande du réseau Accès culture de Montréal qui célébrait les artistes de la Côte-Nord, un spectacle de poésie et de musique est mis en scène, dont le titre, *Les steppes arctiques se mêleront à nos gorges*, est extrait d'un poème de Natasha Kanapé Fontaine.

La proposition retrace l'histoire du développement de la Côte-Nord depuis la construction du barrage de Manic-5 et la conquête des grands espaces que l'on disait vierges à l'époque, avec les résonnances de ce moment de l'histoire par les textes de Joséphine Bacon, de Natasha Kanapé Fontaine, de Naomi Fontaine et de Catherine Joncas. Le récit est ponctué de réinterprétations des textes de chanson de Gilles Vigneault : « Mon pays ce n'est pas *ton* pays, fer et titane » chante l'apologie du développement et « Tous les bouleaux de la rivière Mingan » raconte le suicide de Jack Monoloy, un Innu pour qui il était impossible d'aimer une Blanche. On y trouve également la fameuse chanson de Georges Dor *La Manic*, qui traduit l'ennui des travailleurs isolés sur une terre (celle de Caïn) qui n'est pas la leur. Il s'agit de l'audacieuse relecture d'un mythe moderne, celui du progrès et de la conquête de la nature effaçant les Innus de leur terre sans aucune compensation. Qu'en est-il 55 ans plus tard ?

> *Tu é moi*, Ateliers Jean-Brillant, Montréal, 2013.

Le Printemps autochtone d'art II

Et nous voici arrivés en 2015, au moment où nous célébrons 30 années de création de théâtre amérindien au Québec avec un Printemps autochtone d'art II qui reprend dans son essence la formule du premier Printemps de 2013 : exposition, création théâtrale, médiation culturelle et cabaret. Cette fois-ci, la thématique est celle de la montée de la violence faite aux femmes autochtones et l'exploitation illimitée de la terre.

L'exposition *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres*

L'exposition a été prise en charge par la commissaire invitée Sylvie Paré, aussi directrice du Jardin des Premières-Nations et artiste créatrice, qui a orienté tout le projet autour d'un échange audacieux entre les femmes artistes et artisanes des communautés et celles des milieux urbains. *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres* met en résonnance dans l'espace de la grande salle d'exposition de la maison de la culture Frontenac l'évocation des femmes autochtones disparues ou oubliées par une série d'installations et d'artefacts, de projections et de rumeurs, d'objets laissés en plan sur des tables, comme ce vêtement tressé de cordes suspendu, voire pendu, ou encore cette croix-totem recouverte de racines de plumes, évoquant la souffrance du monde indien déplumé par le mensonge religieux du christianisme. Des cris déchirent l'anonymat de ces femmes fuyant les prédateurs à travers les vastes étendues de territoires vidés de leur sens premier : ils étaient notre terre !

Une exposition forte et profonde. Une véritable autopsie archéologique par l'art. Sylvie Bernard, Lise Bibeau, Diane Blacksmith, Hannah Claus, Mariette Manigouche, Nadia Myre et Annette Nolett, sept artistes, sept femmes, ont été invitées à créer des œuvres pour des femmes autochtones oubliées ou disparues. Le temps, la relation intime entre celles à qui on rend hommage et la collecte des matériaux confèrent en quelque sorte un pouvoir à l'objet ainsi créé. Il devient habité d'un esprit… comme si ces femmes n'avaient pas cessé d'exister. « Une fois sur la route à la rencontre des artistes, les distances, le manque de signalisation, les semblants de forêt, les terrains vagues, ont envahi ma conscience comme autant de lieux où d'autres femmes également autochtones ont disparu. Il est frappant aussi que, par tous ces lieux d'absence, nous accédions presque par hasard aux réserves, elles-mêmes nulle part », écrit la commissaire Sylvie Paré pour lancer l'exposition.

Soulignons que trois œuvres ont été retenues pour faire partie de la collection de la Ville de Montréal : celles d'Hannah Claus, de Nadia Myre et de Sylvie Paré.

Un monde qui s'achève – Lola

Il y avait longtemps qu'Ondinnok ne s'était pas engagé dans une œuvre monumentale comme ce fut le cas avec *Un monde qui s'achève – Lola*. L'an 1964, au lac Fagnano, en Terre de Feu. L'anthropologue américaine Anne Chapman rencontre Lola Kiepja et Ángela Loij. Lola chante, Angela traduit, Anne enregistre et devient porteuse de cette culture. L'an 2004, au Musée de l'Homme, à Paris. Yves Sioui Durand et Catherine Joncas rencontrent Anne Chapman. Débute alors une quête, celle des origines du temps où le Soleil voulait tuer la Lune. Lola Kiepja était la dernière survivante des Selk'nam, peuple autochtone de la Terre de Feu, exterminé par la colonisation à la fin du XIX^{e} siècle. Son monde était promis à l'oubli quand une femme, Anne Chapman, s'y intéressa. Cinquante ans plus tard, onze danseurs et acteurs de partout à travers l'Amérique donneront vie à l'imaginaire mythologique de ces ancêtres de l'extrême Sud.

Cette création met en scène les thèses racistes européennes du XIX[e] siècle, celles de la supériorité raciale et culturelle qui constituent la justification des états coloniaux. Il est question de cette permission que l'on s'accorde d'exploiter toutes les ressources de la terre, d'exploiter aussi d'autres hommes, car ils ne sont que des êtres inférieurs, qui n'ont pas su arriver au seuil de la véritable civilisation, et surtout les femmes dont la fonction de reproductrices les place du côté de la nature, donc des animaux. La violence faite à la nature comme matrice de la vie est comparable au viol des femmes de couleur dont l'exotisme excite l'érotisme de la modernité naissante. Le haut de l'échelle de l'évolution est alors dominé par les hommes blancs, européens et occidentaux, leurs conceptions s'étant perpétuées jusqu'à aujourd'hui, au sein des institutions coloniales des Amériques et donc, bien sûr, du Canada dans les diverses discriminations institutionnelles depuis la Loi sur les Indiens : « Inscrite dans la tradition du théâtre mythologique d'Ondinnok, cette création plonge au cœur de la nature brutale et grandiose de la Patagonie. Le dernier lieu où l'homme européen a pris possession de la terre, des animaux et des femmes au nom de l'avancement et du progrès. À travers le chant, la danse et, surtout, les masques, *Un monde qui s'achève – Lola* rend hommage à ces survivantes et à toutes ces femmes victimes de viols, de meurtres, de disparitions, ces Lola, ces Angela, ces Anne de toutes les Amériques[4]. »

> *Un Monde qui s'achève-Lola*, dans le cadre du Printemps autochtone d'art II, Montréal, 2015.

Ces thèses qui manipulent en leur temps la théorie de l'évolution de Darwin président à la modernité et conduisent l'Europe vers le nazisme et les camps d'extermination. En 1889, au moment où, en France, l'on célèbre le centième anniversaire de la Révolution française (Liberté, égalité et fraternité), on présente dans des cages les Indiens selk'nam capturés dans le zoo humain de l'exposition coloniale de Vincennes, trahissant ainsi ces mêmes idéaux. À la même époque, Debussy écrit le ballet *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dansé alors par le fameux Nijinski, et on assiste à la création du *Sacre du printemps* de Stravinski, qui ancre l'Europe dans la modernité naissante en évoquant le sacrifice d'une jeune vierge par un peuple primitif.

Ondinnok, avec cette production, s'approprie des extraits pour les refondre dans son langage théâtral afin de faire ressentir qu'aujourd'hui, c'est nous, les Amérindiens, qui parlons de nous ! Nous maîtrisons notre histoire en démontrant que les Selk'nam de la Terre de Feu, avant la venue même des Européens, avaient un théâtre dansé, qu'ils avaient déjà inventé l'abstraction (avec leur vision cosmogonique et leurs personnages mythologiques de la grande cérémonie du Haïn) et que celle-ci n'était absolument pas l'apanage de la modernité : « À l'échelle cosmique, rien ne se perd, ce qui meurt se transforme, l'énergie de l'univers demeure la même, égale. Il me semble voir un immense cycle où les esprits disparus reviennent. Ma grand-mère selk'nam, Lola ! Anne ! Grand-mères adoptives et adoptées, vos voix se sont rendues jusqu'à nous pour nous raconter ce que vous avez été dans la joie et la douleur, vous faites partie de nous ! Nous allons vous faire revivre par pur amour. Ce monde qui s'achève fut le vôtre, il s'élève pour nous comme un chant d'émerveillement[5]. »

Le texte d'*Un monde qui s'achève – Lola* nous invite au procès de l'inhumanité en chacun de nous. Il alimente aussi l'espoir que notre conscience a plus d'outils aujourd'hui qu'il y a deux siècles pour lutter contre la bêtise et l'atrocité. Il plaide contre le féminicide, celui des femmes autochtones du Canada, bien sûr, mais aussi celui des femmes du Sud. Avec cette création, le théâtre mythologique d'Ondinnok ramène à la vie ses ancêtres selk'nam par les personnages de Lola Kieja, d'Ángela Loij, de Shoort, en les invoquant et en les évoquant avec leurs souffrances et le récit d'une biographie qu'ils ont bien voulu nous livrer au-delà du peu qui a été écrit sur eux.

Ils furent les victimes de la violence des grands éleveurs de moutons comme l'Espagnol José Menéndez, victimes des chercheurs d'or, victimes des maladies, victimes des safaris humains organisés par les exterminateurs comme le monstre Julius Popper, victime des viols, victimes de la séparation des familles, victimes de la déportation, victimes des missionnaires salésiens, puis abandonnés et laissés dans l'oubli jusqu'à ce qu'Anne Chapman rencontre Lola et hérite de leur histoire, de leur humanité, de leur mythologie. Ondinnok reprend ici le flambeau de *Xajoj Tun* et se fait le passeur, par un théâtre de masques, de la présence de ses ancêtres lointains, méconnus, eux qui pourtant ont traversé les trois Amériques et ont vécu dans ce lieu extrême, là où naît la Terre.

L'ultime entrevue accordée par Anne Chapman au journaliste argentin Alexandre de Nuñez, faisant suite à la publication de son livre *Quand le Soleil voulait tuer la Lune* en 2008, a servi de repère pour faire revivre devant nous les vestiges du peuple selk'nam lors de la grande cérémonie du Haïn, où les êtres mythologiques mettent au monde un bébé magique pour apaiser Xalpen, la Lune cannibale, et peut-être aussi pour lutter contre le désespoir de leur disparition prochaine car, en 1966, au moment où Anne rencontre Lola, il ne restait plus que treize survivants plus ou moins métissés.

Cinéma : *Ruse ou traité ?*

Lors de ce second Printemps autochtone d'art, nous avons invité la doyenne de la résistance culturelle autochtone du Québec, la cinéaste Alanis Obomsawin, aujourd'hui âgée de 82 ans, à venir présenter son dernier documentaire, qui nous entraîne dans les filières du Traité numéro 9 du Nord de l'Ontario et du Manitoba. Le film déroule les arcanes d'une trahison historique où les signataires illettrés des nations qui habitaient toujours des territoires isolés de la civilisation (l'Amazonie du Nord) ont été entièrement bernés sur les véritables termes du traité, impliquant la concession du titre aborigène et du droit foncier.

C'est un document choc, un document engagé qui se porte à la défense des nôtres contre ce qui a permis au Canada de s'étendre vers le nord en expropriant les Anishinabeg de leur territoire et en les confinant à la pauvreté dans le système des réserves. La rencontre avec le public a été des plus émouvantes.

Le projet « Rhizome »

Fruit de la médiation culturelle tenue depuis septembre 2014 entre Ondinnok et La Marie Debout, un centre de femmes situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, le projet touche à la part autochtone présente en chacun de nous, tel un rhizome enfoui et invisible à la surface. Sous la direction de Catherine Joncas et d'Amélie Girard, une série d'ateliers avec trois femmes artistes, la poète innue Joséphine Bacon, la chorégraphe mexicaine Leticia Vera et l'artiste multidisciplinaire Moe Clark, a mené les participantes à la rencontre d'elles-mêmes et de cette *autre*, cette femme amérindienne, avec qui les liens du passé ont déjà été très forts. Une représentation sur scène suivie d'une rencontre avec le public a eu lieu sur la grande scène de la maison de la culture Frontenac. Aujourd'hui encore, le projet se poursuit avec la mise en forme des traces laissées par l'expérience de cette rencontre transculturelle.

> *Cabaret : 30 ans d'accomplissement*, Maison de la culture Frontenac, Montréal, 2015.

Cabaret, 30 ans d'accomplissement : une célébration poétique

Enfin, le soir du 9 mai 2015 a eu lieu le magnifique cabaret qui réunissait sur la même scène plus de 22 artistes, acteurs, chanteurs, danseurs, conteurs et musiciens pour célébrer les 30 années d'accomplissement d'Ondinnok. Tant d'années d'existence, voire de survie, pour une compagnie de théâtre amérindien représentent un apport considérable à la société québécoise et un effort sans précédent de dialogue culturel avec un large public. Nous nous sommes

aperçus que notre aventure artistique depuis la création du *Porteur des peines du monde* en 1985 au FTA nous avait fait traverser, comme nos ancêtres, les trois Amériques, du mythe inuit d'*Ukuamak* à la cérémonie théâtrale du Haïn des Selk'nam de la Terre de Feu.

Avec quels yeux doit-on voir l'avenir ?

Comme on peut le voir, au cours des cinq dernières années, Ondinnok a assumé une vitalité de créations et de présences qui énoncent un imaginaire très engagé tant sur le plan du langage théâtral que sur le plan du devenir de l'humanité. Il a brandi les racines, reconstruit l'apparentement culturel avec *Xajoj Tun Rabinal Achi* et ravivé la mythologie comme assise de l'identité en 2010 ; lancé un cri d'alarme devant la perte culturelle et dévoilé la corruption avec le film *Mesnak* et la pièce *Wulustek* en 2011 ; fait découvrir une vision théâtrale de l'Ouest canadien avec *Le maître de la rosée* de Floyd Favel en 2012 ; puis il a fait vivre les deux Printemps autochtones d'art en 2013 et 2015, les créations théâtrales *L'écorce de nos silences* et *Tu é moi* ainsi que le spectacle de poésie *Les steppes arctiques se mêleront à nos gorges* en 2014 et la pièce *Un monde qui s'achève – Lola* en 2015. Oui, on peut dire qu'il s'agit bien de résistance et de reconstruction culturelles.

Le théâtre amérindien d'Ondinnok offre une relecture pan-indigène qui dénonce la vision coloniale de l'histoire amérindienne : il ose une critique des travers contemporains et des dérives politiques qui sont malheureusement aussi les nôtres ; il lutte contre l'ignorance et l'injustice, la mésinterprétation des traditions ; il propose une quête du sens, des racines ; il entreprend de dénoncer l'appropriation, le détournement ou la falsification identitaire. Le théâtre d'Ondinnok travaille à reconquérir un imaginaire qui échappe à l'esclavage d'un monde sans esprits, sans *manitow*, momifié dans le mensonge monothéisme du catholicisme qui n'a su en toute finalité que violer les esprits et les corps, œuvrant à la destruction de nos cultures.

« *Ononharoï'wha* », disaient les anciens Wendat, Thaonthaenrarho'non et Arendarho'non, aux Jésuites : « Vous voulez nous renverser la cervelle et renverser le pays ! » Eh oui, ils ont tout essayé !

Encore aujourd'hui, il nous faudra lutter, car il y a tant à faire, surtout redonner aux plus jeunes une vision juste et digne de qui étaient leurs ancêtres avec leur éthique, eux qui vivaient autonomes et respectueux de l'immensité d'un lieu sans frontières. Ils habitaient un silence empli d'une profusion de voix qu'il nous faut redécouvrir.

Il faudra lutter pour maintenir l'art au sein de la culture : le théâtre, la danse, la prise de parole, l'écriture, le cinéma, car chacun d'eux est le territoire où doit se manifester un imaginaire libéré du fardeau de la conversion, de l'acculturation forcée. C'est ce territoire mythologique rapatrié, reconquis, qui légitime notre autodétermination culturelle. C'est vital, car notre avenir dépend non de l'argent, mais de notre propre capacité à nous imaginer autrement, à résister au nivellement de la consommation et aux envahissants mode de vie et mentalité des banlieues.

Il nous faudra lutter pour redéfinir notre différence, cette vision du monde qui nous distingue entre tous : « Ce que tu fais à la terre, tu le fais à toi-même ! » Nous devons prendre l'héritage de nos anciens, ces grands résistants : tout ce qui est autour de nous est vivant et nous nommes Innus, Anishinabeg, Onkwehonwe, humains. Nous baignons dedans chaque jour, amenés par Karakwa le Soleil ; nous vivons du vivant avec la responsabilité d'en maintenir l'équilibre !

La première pierre, le premier *mushum*, grand-père, qui entre dans le *metechan*, la tente à suer, s'appelle respect. Sans cette première pierre, rien n'est possible.

Nous devons marcher ! Nous remettre en marche ! Voilà ce qu'il faut faire pour reconstruire nos peuples, car marcher, portager, est l'essence même de notre identité. Le portageur est l'icône du réel qui appartient à l'alphabet mythologique : comme le Soleil qui porte le monde, l'Indien porte sur son dos sa tente, son canot, libre d'aller où bon lui semble puisqu'il est partout chez lui ! Il faut retrouver, à l'exemple des anciens, le sentier de l'autonomie. Les marches de protestation et de revendication comme celles de Stanley Volant, des femmes innues et des jeunes Cris sont toujours des marches de reconquête spirituelle car, sous leurs pas, sous nos pas, c'est bien le territoire qui nous parle à nouveau, cette Amérique qui est notre terre !

L'art contemporain des artistes autochtones perpétue les visions qui maintiennent conscience et espoir. Il redéfinit un enracinement aux valeurs non occidentales qui fondent nos cultures et projettent un imaginaire garantissant une adaptabilité au sein du monde global en accélération. Il est porteur d'une transcendance qui n'appartient qu'aux Premiers Peuples : l'intégrité et la dignité d'être humains parmi tous les êtres vivants parce que « l'esprit le grand », celui-là n'appartient à personne ; il nous traverse seulement. Il ne suffit pas d'y croire, il faut le vivre et accepter de le transmettre. *Niawé ! Ona !* . ◄

Photos : Martine Doyon, sauf indication contraire.

Notes

1 Réplique de Wulustek, dans Dave Jenniss, *Wulustek*, Dramaturges Éditeurs, 2011, 75 p.
2 Guy Sioui Durand, Printemps autochtone d'art I, Programme de l'événement, Ondinnok, 2013.
3 *Ibid.*
4 Yves Sioui Durand, *Un monde qui s'achève – Lola*, Programme de la pièce de théâtre, Printemps autochtone d'art II, Ondinnok, 2015.
5 *Ibid.*

Yves Sioui Durand est acteur, auteur, metteur en scène et réalisateur. En 1985, il fonde Ondinnok, la première compagnie de théâtre amérindien francophone du Québec. Depuis 30 ans, il poursuit une démarche théâtrale unique en se réappropriant la spiritualité amérindienne comme territoire imaginaire. La puissance de ses mises en scène déroule un cortège, une floraison d'allégories mythologiques. L'artiste est un « passeur » interculturel contemporain des plus importants. Yves Sioui Durand a écrit plus de 14 dramatiques pour la radio de Radio-Canada et plus de 23 créations originales au théâtre, dont *Le porteur des peines du* monde, 1985 (FTA), *La conquête de Mexico*, 1991, *Iwouskéa et Tawiskaron*, 1999, *Kmùkamch, l'Asierindien*, 2002, *Hamlet, le Malécite*, 2004, *Xajoj Tun Rabinal Achi*, 2010 et *Un monde qui s'achève – Lola*, 2015. Ses œuvres ont été présentées dans des festivals au Canada, en France, en Angleterre, en Italie, au Mexique et au Guatémala. En 2010-2011, il se tourne vers le cinéma et réalise *Mesnak*, le premier long métrage de fiction amérindienne du Québec, qui poursuit depuis sa carrière dans plus de 27 festivals à travers le monde.

LES ATTRACTEURS OU QUELQUES PARADOXES DE L'ART PUBLIC

▸ **NATHALIE CÔTÉ**

Trente-six sculptures de bronze ont été installées sur la place du Parvis, au jardin Saint-Roch, et à la place de l'Université du Québec, tout près, aux abords du boulevard Charest. Le projet est signé par le sculpteur André Du Bois et la firme d'architectes Côté Leahy Cardas.

Les attracteurs « font l'éloge de la différence, précise le sculpteur, parce qu'aucune des sculptures n'est identique ». Dix-sept des grandes tiges de bronze sont interactives, émettant des sons et s'allumant au gré des mouvements des passants. André Du Bois a eu la bonne idée d'engager le musicien René Lussier (le Trésor de la langue, le Moulin à images…) pour composer les bandes sonores émergeant des bronzes.

Des lieux chargés politiquement

Mais les lieux choisis pour ces sculptures ne sont pas anodins. Alors que la place de l'Université du Québec, où ont campé les Indignés en 2011, et la place du Parvis, où des rassemblements ont eu lieu à la suite du décès de Guy Blouin, cycliste ayant été frappé par une autopatrouille, sont devenues des lieux très chargés politiquement, on pourrait penser que la Ville utilise l'art pour contrôler davantage ces espaces. André Du Bois est conscient des enjeux : « Il n'a jamais été question d'envahir la place et d'empêcher tout rassemblement populaire. À la place de l'Université du Québec, les quelques sculptures seront installées en périphérie du parc. » D'ailleurs, les cinq sculptures sur le parvis de l'église Saint-Roch ont été regroupées au même endroit.

Ce projet reste ambitieux, surtout étant donné l'intégration des sons et lumières. C'est la dimension technologique du projet. André Du Bois précise que des essais du dispositif ont été faits pendant trois mois en hiver près d'un des entrepôts de la Ville pour en évaluer la durabilité. Le projet, au coût de 1,2 million de dollars, a permis ces explorations techniques et la réalisation de bronzes coulés à Inverness.

Démolir et construire

Cela peut paraître paradoxal que la Ville de Québec investisse dans un tel projet, alors qu'à l'été 2015, elle faisait démolir la sculpture *Dialogue avec l'Histoire* de l'artiste français Jean-Pierre Raynaud à la place de Paris, plutôt que de la faire restaurer. La démolition de cette sculpture a été dénoncée par la communauté artistique et reste controversée. Mais le projet *Les attracteurs* a été amorcé depuis 2011. Cela révèle, surtout, un certain éclectisme dans la vision culturelle de l'administration municipale de Québec. En outre, ce projet permet à la Ville de réaffirmer la vocation « créative » et technoculturelle du « nouvo » Saint-Roch.

Des arbres de bronze

Les sculptures mettent en lumière les contradictions de l'art dans l'espace public. Ces longues tiges de bois mort nous rappellent que la Basse-Ville, comme beaucoup de quartiers urbains, manque cruellement de verdure et que des arbres y sont trop souvent sacrifiés. Y planter des sculptures de bronze représentant des arbres momifiés n'est pas sans évoquer une certaine vanité de l'art.

Ces formes, ce sont à la fois des arcs et des flèches. Ce sont en quelque sorte des griffes sorties du sol, plus discrètes qu'imposantes, fort heureusement. Quel sera l'effet de ces « attracteurs » dans l'espace urbain ? Les sculptures agiront-elles comme des lampadaires poétiques autour desquels les passants s'arrêteront, interdits face à la musique mystérieuse ?

La pointe de l'iceberg

La dimension technologique confère à ces objets un caractère presque magique. D'ailleurs, une bonne partie du travail, du génie et des sommes dépensées pour la réalisation du projet a été consacrée au dispositif pour le son et la lumière. Comme nous le précisait l'artiste, une quarantaine de personnes y ont travaillé.

Mais le processus est ici bien enfoui, caché sous les pavés. Les sculptures ne sont que la pointe de l'iceberg. Tout le mécanisme est dissimulé, chaque groupe de sculptures étant accompagné de borne métallique l'alimentant en électricité.

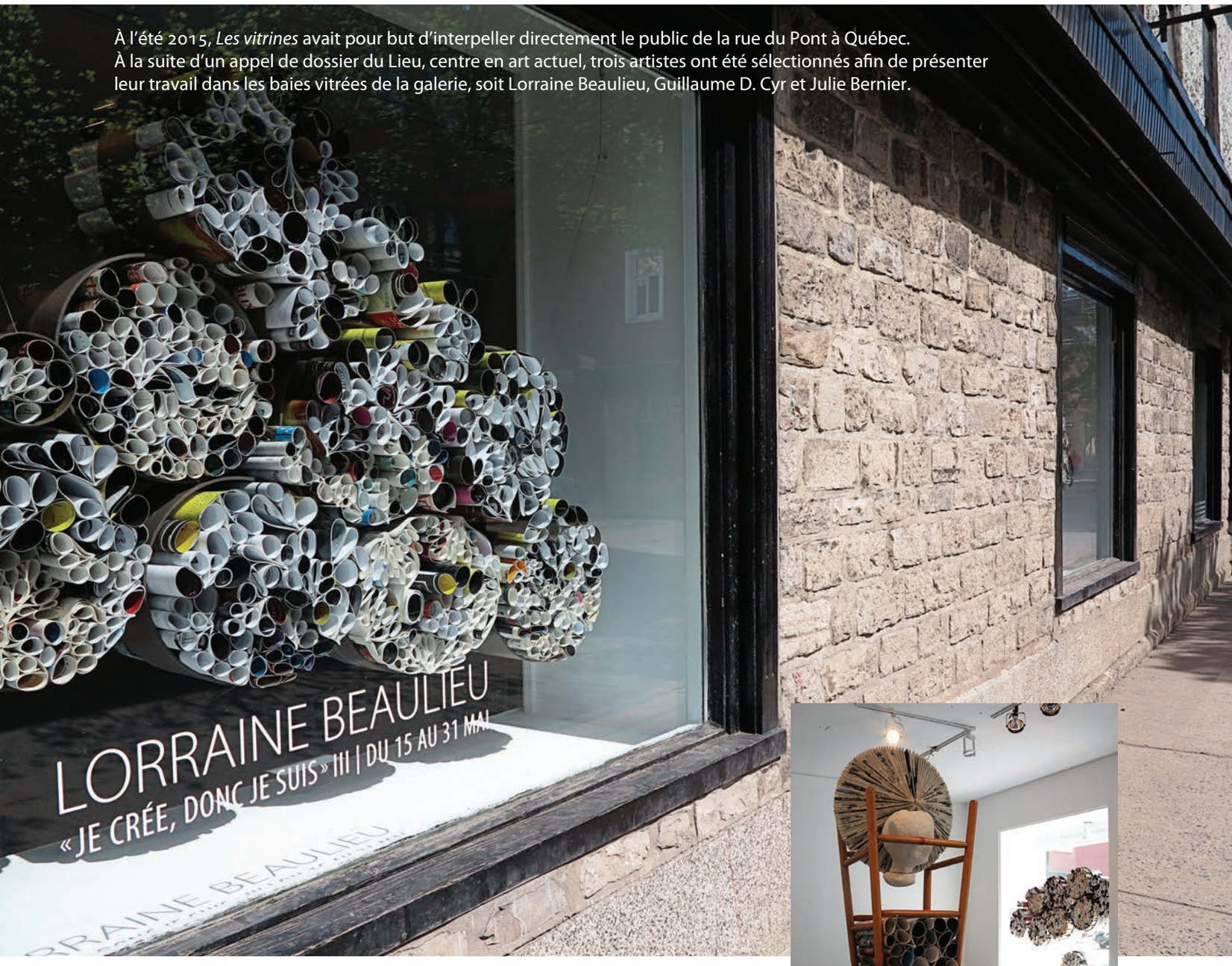
En fait, elles nous apparaissent à l'opposé de l'art moderne ; à l'opposé d'une œuvre comme *L'arbre de la rue Durocher* d'Armand Vaillancourt qui cherchait à montrer au grand jour la vraie nature de l'arbre. Armand Vaillancourt nous montrait tout. Il n'avait même pas besoin de socle pour fixer sa sculpture au sol : elle était elle-même le socle. C'est dans ce sens que la sculpture de Vaillancourt en est une d'émancipation ; dans ce sens que, pour comprendre le monde, il faut aussi pouvoir le transformer.

Or, *Les attracteurs*, ce parcours de sculptures sponsorisées par la Ville de Québec et le ministère de la Culture et des Communications du Québec, est d'un tout autre ordre. Malgré la qualité du travail de l'artiste, il est difficile de ne pas voir dans ce dispositif l'affirmation d'un pouvoir politique sur l'espace urbain. ◀

Photo : André Du Bois.

En 1998, **Nathalie Côté** obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole,* le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

À l'été 2015, *Les vitrines* avait pour but d'interpeller directement le public de la rue du Pont à Québec. À la suite d'un appel de dossier du Lieu, centre en art actuel, trois artistes ont été sélectionnés afin de présenter leur travail dans les baies vitrées de la galerie, soit Lorraine Beaulieu, Guillaume D. Cyr et Julie Bernier.



LE VÉCU DE L'ART

▶ ANNE PILORGET

Lors de son exposition au centre d'artistes Le Lieu, Lorraine Beaulieu a présenté un ensemble de sculptures installatives. Investissant à la fois l'espace de la galerie et celui de la vitrine, ses œuvres étaient présentées sous le titre évocateur de *Je crée, donc je suis*. Avec sa sensibilité artistique, Lorraine Beaulieu interrogeait ainsi le sens du geste créateur et ses répercussions sur l'artiste lui-même. Depuis le début de sa carrière, on remarque chez l'artiste un souci d'utiliser comme matériaux des objets marquants de notre quotidien. Bouteilles de plastique, journaux, câbles, etc., servent de matières premières à ses installations.

Pour son projet présenté au Lieu, Lorraine Beaulieu a choisi de puiser à même le langage familier de l'artiste, à savoir des revues d'art. En effet, son installation, présentée dans les vitrines du centre d'artistes, est constituée de pages de revues d'art, enroulées sur elles-mêmes et insérées dans de larges tubes. Les vitrines sont ainsi pleinement occupées par des revues, créant par là un effet de surabondance. Beaulieu explique avoir voulu évoquer la somme de tout ce qui est produit, écrit et lu sur l'art. En effet, toutes ces traces d'un vécu artistique semblent ne plus avoir de fin et peuvent venir inonder les réflexions d'un artiste. Ces influences intarissables viennent alors continuellement occuper une place prépondérante dans son quotidien.

Ces revues, reléguées dans l'oubli, sur des étagères, prennent dans cette installation une nouvelle dimension. Lorraine Beaulieu souhaite en effet ramener à la vie ces matériaux en leur donnant un sens nouveau, qui vient s'ajouter au premier pour lequel ils avaient été créés. La disposition dans laquelle les pages sont placées évoque l'image de cellules amalgamées. Telles d'immenses unités biologiques, ces objets, pourtant voués à disparaître, suggèrent d'ailleurs quelque chose de hautement vivant. En outre, bien que ces revues soient pesantes et prennent beaucoup de

place sur les étagères des passionnés, la manière dont l'artiste les a insérées dans la vitrine leur confère un aspect aérien et léger.

En entrant dans la galerie, le spectateur peut profiter de l'effet de la lumière provenant de l'extérieur. En effet, tels de multiples petits tubes, les revues captent la lumière, le papier lustré et coloré offrant des reflets multicolores. Lorsque le spectateur se déplace, l'impression de troisième dimension disparaît au profit de l'image d'une dentelle lumineuse. Par ce jeu de formes et de lumières, c'est l'illustration du vitrail qui est évoquée. De cette façon, le travail de Lorraine Beaulieu témoigne d'une recherche de sublimation artistique, d'une tentative de transformer des matériaux déchus en une œuvre vivante et contemplative.

Dans l'espace de la galerie, une sculpture en diptyque vient faire écho à la première installation. Ici, deux chaises en bois, renversées, sont placées au sol et au mur de la galerie. Selon l'artiste, ces chaises évoquent la manière dont l'art peut venir bouleverser notre propre regard sur le monde. Encore une fois, elle utilise des revues d'art qu'elle a insérées dans une tête en plâtre, coupée en deux. Lorraine Beaulieu explique avoir voulu exprimer l'idée d'une pensée artistique obsessionnelle pour tout artiste : « Je voulais faire ressentir à quel point l'art se vit, se respire et nous transforme ; à quel point la création peut nous envelopper, nous envahir. »

Afin de reconstituer les états d'âme d'un artiste et de les partager avec le spectateur, elle utilise également une trame sonore, diffusée à l'intérieur de la galerie. Cette trame donne à entendre des sons discrets provenant de son atelier : ceux du frottement du crayon sur le papier, du froissement des pages de journal, etc. Ces bruits s'alternent avec des moments de silence qui témoignent de l'hésitation et de la réflexion de l'artiste. Se fait également entendre un air de violon, ajoutant ainsi une touche lyrique à l'ensemble de l'exposition.

Le travail de Lorraine Beaulieu transporte ainsi le spectateur au cœur de la réflexion et de la production artistique. Happé par la musique de même que par les jeux de formes et de lumières, celui-ci est à son tour invité à ressentir le mystère enveloppant de l'art. ◀

Photos : Patrick Altman.

Titulaire d'une maîtrise en arts et lettres, et d'un baccalauréat en histoire depuis 2010, **Anne Pilorget** est essayiste en arts visuels et commissaire d'exposition indépendante. Elle publie ses textes dans plusieurs revues spécialisées et collabore régulièrement en tant qu'auteure avec des centres d'artistes du Québec. D'origine française, Anne Pilorget vit et travaille à Québec.

EN VITRINE ET AU TRAVERS

FRÉDÉRIQUE HAMELIN

Le temps d'une semaine, un tronçon de la rue du Pont s'est vu inondé d'anecdotes, d'histoires et de commentaires de ce genre. Une voix claire et forte, féminine, empruntant un vocabulaire et un ton familiers, a ainsi fait écho aux paroles et aux pensées des passants et des habitants du quartier, se superposant aux bruits usuels de la rue ou, simplement, meublant les silences qui y sont trop souvent nombreux. *Raconter la rue*, c'est le nom qu'a porté l'intervention de longue durée de Julie Bernier au Lieu, centre en art actuel à Québec, projet qui s'inscrit dans une suite d'expérimentations où l'artiste prend la ville pour laboratoire et ses habitants comme cobayes, s'immisçant dans l'espace public et tentant de créer ou de provoquer des situations d'interaction et d'échange avec un public non initié.

Une première vitrine de la galerie présente un ordinateur et une imprimante, avec une notice invitant quiconque le veut bien à faire parvenir par courriel une histoire à l'artiste, ainsi qu'un téléviseur qui, connecté à une caméra en marche et dirigée vers l'extérieur, renvoie le reflet des activités du coin. Installée dans une chaise berçante dans la seconde vitrine, micro aux lèvres et papiers à la main, Julie Bernier s'affaire à divertir la rue. Elle y relate d'abord des observations ou échanges soigneusement notés et datés, découlant de projets précédents (Folie/Culture à Québec, Galerie Occurrence à Montréal, Galerie Séquence à Chicoutimi). Un décalage trouble s'opère alors : la narration se met en relief des événements réels. Tandis que la voix nous parle d'une dame portant une grande robe fleurie décrochant un combiné, un homme en costard, téléphone à l'oreille, passe sans prêter attention à la scène.

« *Raconter la rue*, c'est aussi lire dans le vide, souvent. C'est être en compétition avec les cellulaires et les écouteurs que beaucoup semblent avoir greffés sur leurs oreilles. C'est tenter d'établir un contact, de croiser une paire d'yeux, de surprendre, de changer le quotidien, une personne à la fois. » L'expérimentation sociale, échelonnée sur sept jours consécutifs et ayant lieu dès la fin de l'après-midi jusqu'en fin de soirée, amène l'artiste à

Boom Boom Boom Boom Boom ! Une Honda Civic noire. Des mags verts et des néons bleus en d'sous du char. « *I got a feeling, that tonight's gonna be a good night.* » La pimp mobile freine brusquement. La fenêtre du conducteur s'abaisse. Une main qui tend un iPhone. Un flash. Ce soir-là, j'me suis retrouvée sur le fil d'actualité Instagram d'un flo que j'connais pas. Galerie Séquence, Chicoutimi, 19 février 2013, 19 h 12.

Une vieille dame revenant d'acheter du beurre à l'Intermarché décroche l'acoustique. Sans introduction ni chichi, elle me lance avec une assurance déconcertante : « On va souhaiter que Patrick Roy les torche! » Et elle raccroche aussitôt, fière de son coup. Folie/Culture, Québec – 27 septembre 2014 – 15 h 22.

se repositionner et à user de diverses stratégies afin de stimuler et de dynamiser les interactions avec l'autre. C'est ainsi que, peu à peu, Julie Bernier interpelle directement les individus circulant devant sa vitrine. Décrivant leur démarche, leur habillement ou leurs actions, même les plus indifférents ou les plus distraits sursautent en prenant conscience que l'on parle d'eux. Des regards furtifs, timides, des sourires surtout. La communication s'établit. À ce moment, un changement dans la dynamique se produit : l'humain en vitrine devient accessible. On tente alors d'entrer en contact avec la jeune fille, de lui répondre. Le dialogue est inégal, la vitre rendant presque inaudibles les paroles des passants tandis que celles de Bernier raisonnent jusqu'à la Tabagie du Coin. Quelques curieux restent observer le manège un moment, appréhendant les réactions des futures proies piétonnières. D'autres feignent maladroitement de n'avoir rien vu ni entendu. Un père et sa fille reviendront plusieurs jours de suite. Parmi ces échanges et lectures se faufileront peu à peu les histoires et les messages de toutes sortes récoltés au fil des jours. Confidences, œuvres de fiction, blagues, toutes ces réponses seront lues puis accrochées sur les murs adjacents aux vitrines, pouvant ainsi être relues par les absents. Le père et la fillette reviendront encore, et cette dernière apportera finalement son livre à elle, son histoire, et Julie Bernier la lui lira à elle, à son père et à tous les autres. ◄

Photos : Patrick Altman.

Frédérique Hamelin vit et travaille à Québec. Son travail est multidisciplinaire, mais elle entretient un penchant marqué pour les arts du mouvement et le dialogue possible entre les différentes disciplines artistiques. En 2010, elle cofonde le collectif Cornet3Boules, qui organisera jusqu'en 2012 plus d'une douzaine d'événements performatifs dans la région de Québec. En 2012, elle participe à l'exposition *Banc d'essai* à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval. Elle s'associe en 2013 avec Christophe Barbeau pour développer des projets parallèles. Outre ses pratiques en performance, le duo a présenté son travail dans la Petite galerie de L'Œil de Poisson à l'automne 2014.

L'ÉPHÉMÈRE AU PRÉSENT

▸ ANNE PILORGET

Le travail du photographe Guillaume D. Cyr offre un regard sensible et esthétique sur les lieux qu'il appréhende. Après sa série sur les vestiges de Tchernobyl et celle sur les bâtiments abandonnés de la Gaspésie, l'artiste a choisi comme sujet le quartier populaire de Saint-Roch, à Québec, dans lequel se trouve son atelier. Cette série est constituée de photographies de portraits, de bâtiments ou bien d'objets qui, à eux tous, dessinent un espace singulier. Toutefois, en photographiant les lieux qui l'entourent, Guillaume D. Cyr révèle encore une fois ce qui semble être son principal intérêt : la rencontre entre la temporalité photographique et la temporalité humaine.

Le projet *Vue du Pont* consiste à rassembler des images d'archives personnelles de l'artiste, prises aux alentours de la rue du Pont, et ses photographies récentes, prises cette fois à l'intérieur des commerces de cette rue. Rien de grandiloquent dans les sujets du photographe : un cinéma qui a depuis fermé ses portes, une tabagie, un café, une ancienne galerie, un magasin de musique, une salle de karaoké… Mais surtout, on y voit les personnes qui y travaillent. Dans ces lieux communautaires, l'artiste veut mettre en avant la vie des gens, avec un souci réel de fidélité et d'authenticité. Or, ces vies sont avant tout constituées de métamorphoses, que l'artiste révèle par détournement, c'est-à-dire à travers celles d'un quartier qui se transforme d'année en année. « Tout est en changement, en constante évolution », explique-t-il. En rassemblant ses clichés, il propose un projet qui témoigne en effet d'un passé plus ou moins éloigné, où ce qui n'existe plus cohabite avec ce qui reste encore. Le traitement des images, en noir et blanc, est d'une simplicité formelle, revêtant un aspect quasi documentaire. Les photographies s'offrent dès lors telles des archives s'ouvrant sur la vie d'une petite communauté. Les images semblent ainsi ancrées dans une temporalité vouée à disparaître. Elles agissent comme des empreintes de ce qui est éphémère, de ce qui se rapporte à la vie.

Ces images, Guillaume D. Cyr les a ensuite exposées dans les vitrines mêmes des magasins de la rue du Pont ainsi que dans celles du centre d'artistes Le Lieu. À l'instar de ses travaux précédents, l'artiste a présenté ses clichés dans des caissons lumineux. Du centre d'artistes aux commerces environnants, les œuvres proposent

Le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux.
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu.*

un parcours illuminé. « Je voulais interpeler les gens dans leurs lieux », déclare-t-il. Les passants découvrent ainsi, au cœur même de leur quartier, les soubassements de lieux qui leur sont familiers. Par ses images, Guillaume D. Cyr dévoile le pouvoir esthétique de ce qui l'entoure. Le visage des propriétaires, quelques objets dérisoires ou des scènes anodines sont présentés à la vue de tous. Il ne s'agit jamais de vues d'ensemble, mais plutôt de détails pris à l'intérieur des commerces.

Le photographe joue par conséquent de la curiosité des passants qui découvrent un aspect intime de ces lieux de vie. Intériorité et extériorité s'affrontent, tout comme l'aspect obsolète des images et l'attrait de la boîte lumineuse. Celle-ci évoque sans conteste les enseignes publicitaires que l'on trouve généralement dans les vitrines. Ce support rappelle lui-même une société de consommation et de séduction qui contraste avec la simplicité de la vie des gens qui se dégage des photographies de Guillaume D. Cyr. Tout en conservant la trace de ce qui est éphémère, le photographe offre aux images par son travail une présence nouvelle. Au lieu de les inscrire dans le passé, l'artiste les fait revivre à l'aide de ce support lumineux. Placées à même la rue, ces photographies modifient ainsi le paysage qu'elles représentent et participent au présent, le temps d'une exposition. ◀

Photos : Patrick Altman.

Steven Girard est récipiendaire du prix « coup de cœur » Inter-Le Lieu remis dans le cadre de l'exposition des finissants au baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université Laval 2015.

FAUT-IL BRÛLER LE LIEU ?

▶ NATHALIE CÔTÉ

À l'été 2015, Steven Girard a réalisé une trilogie de performances dont le point d'ancrage était une installation dans l'espace du Lieu, centre en art actuel. Malgré une galerie d'œuvres et des références à plusieurs artistes phares de la performance, c'est lui, par l'intensité de sa présence et son action, qui en serait le centre. Dans ce monde de l'éphémère documenté, la puissance du moment présent n'a jamais été aussi claire.

Puisant à même les archives du Lieu, Steven Girard a empilé des dizaines de numéros de la revue *Inter, art actuel*, faisant ici une sculpture, là des amoncellements obstruant les fenêtres. Au sol, il a installé une bûche de bois, vestige d'une performance réalisée par l'artiste polonais Jerzy Bereś, ainsi qu'une hache provenant de l'installation vidéo *La conquête* de Richard Martel.

Au mur, il a fixé une toile de couleur argentée qu'on imagine signée par l'artiste et un diagramme de Boris Nieslony sur les expressions et ramifications diverses de la performance. Le travail de performance de l'artiste de Black Market International allait certainement inspirer quelques actions à suivre.

Phase I : *Rasum Tabulae*

Étendu au sol, Steven Girard dépose une tablette de cire qu'il met sur son torse pendant de longues minutes en se couvrant de plastique. Il semble vouloir la faire fondre sur lui. En vain, malgré la chaleur de juillet. Il sort finalement un chalumeau qu'il dirige vers la tablette de cire désormais suspendue, tel un écran. Le titre, *Rasum Tabulae*, évoque l'idée de faire table rase, de rompre avec le passé. Si, chez les artistes modernes, il s'agit de rompre avec la tradition, Steven Girard semble plutôt vouloir s'approprier l'histoire de la performance.

Il s'installe ensuite en dessous d'une pile de revues d'art maintenue en équilibre par un sac de pierres. Il vide petit à petit les pierres pour remplir une chaudière qu'il porte autour de la tête, la pile de revues descendant lentement sur lui, sans finalement le heurter.

Au mur, des textes, ironiques à souhait, décrivent l'action avant même qu'elle ait eu lieu. En faire la lecture pendant que la performance se déroule est un pur plaisir. Sarah L'Hérault décrit ainsi la conclusion de la performance de Steven Girard : « L'artiste finalise sa performance par un geste urbain : un graffiti apposé sur son *chest* fraîchement épilé marquant ce symbole : ≠. La recherche de l'équilibre de Steven Girard ne semble donc pas encore terminée, et ce, malgré ses multiples tentatives d'atteindre l'harmonie. »

Il faut ajouter qu'il fait ce graffiti entre la toile et le diagramme sur l'histoire de la performance. On pourrait y voir un commentaire plus général sur l'art, réaffirmant que la peinture n'est pas la performance.

Phase II : *Art et destruction/ Destruction de l'art* (Inter *n° 75 – hiver 2000)*

Lors de sa deuxième performance, l'artiste marche pieds nus vers la sculpture démolie de Jean-Pierre Raynaud. Cette action est diffusée en direct sur la Toile. C'est à la suite de la démolition de la sculpture *Dialogue avec l'Histoire* que Steven Girard a modifié son trajet pour se rendre jusqu'à la place de Paris, faisant un premier arrêt à l'îlot Fleurie.

Tout le long de sa marche, il filme ses pieds, peints en noir. Arrivé à la place de Paris, dénudant son torse et portant son t-shirt noir comme une

cagoule, il sort d'une petite valise un carré de plastique transparent qu'il tient comme un drapeau. En cette fin de journée d'été, dans une place de Paris presque vide, il a intrigué quelques passants et des enfants curieux de cette chose inhabituelle et poétique.

Phase III : *L'ensemble vide dit Ø*

Lors de la troisième performance, on retrouve des traces de la première action dans l'espace du Lieu. Au mur, Steven Girard a ajouté : « Vie = Kunst = Kapital », reprenant les mots de Joseph Beuys. Avec ce graffiti au mur, son action prend un autre sens, voire une certaine gravité. Elle affirme la dimension contestataire des performances de Steven Girard. Une dimension qu'on trouve autant chez les œuvres des artistes qu'il réactive que dans les gestes qu'il pose. Cependant, son travail de performance n'est pas uniquement une succession de citations.

Lors de cette troisième performance, il s'arrête devant un miroir fixé au mur. Il se regarde un moment et projette le miroir au sol d'un geste de la main. Un geste d'exaspération, un rejet de sa propre image, un moment mystérieux, psychique. Peut-être un des moments les plus personnels de sa trilogie.

Un autre moment fort survient lorsqu'il inscrit un *M* sur son torse et se peint le sexe en rouge. Il se tient ensuite debout sur la bûche, telle une statue sur un socle, avant de tenter d'imprimer la couleur au mur en s'y projetant, dans un geste de révolte. Il se lance six, sept fois sur le mur, y laissant finalement quelques traces. Ici, l'artiste s'inspire d'une performance des années quatre-vingt de Jerzy Bereś qui s'était peint le pénis en rouge et blanc, couleurs du drapeau polonais.

La question posée par cette trilogie, *Faut-il brûler Le Lieu ?*, comme dans « Faut-il brûler les livres, les revues et toutes les traces des performances, des vidéos, des photos, des objets ? », rappelle combien elles sont précieuses pour la mémoire. Cette histoire de la performance est d'autant plus importante que, dans son travail de performance, Steven Girard renoue avec les valeurs les plus politiques et contestataires de l'art action. ◄

Photos : Patrick Altman.

QUELQUES QUESTIONS

Steven Girard est un jeune artiste très politisé. Nous avons voulu connaître davantage les origines de son intérêt pour l'art et les liens entre son engagement politique et sa pratique artistique.

Nathalie Côté : Tu as milité dans le collectif Emma Goldman à Chicoutimi alors que tu étais adolescent. Est-ce cela qui t'a amené à l'art ?

Steven Girard : Mon implication dans l'UCL (Union communiste libertaire), relativement marginale dans mon passé d'activiste, a surtout alimenté empiriquement mes réflexions à propos de l'anarchisme, en d'autres mots, sur l'organisation de structures périphériques, mais directement dans l'action.

N. C. : Qu'est-ce qui t'a amené à la performance ?

S. G. : L'art, en tant que terreau potentiel stratégique de dissolution du sens, des normes, des structures, pour pointer vers un ailleurs, m'a toujours attiré. Je me suis rapidement dirigé vers la performance pour son aspect contre-culturel, potentiellement polémique, et pour sa force de réappropriation de mon existence dans un dispositif nous subordonnant à la volonté dudit dispositif (hétéro-patriarco-blanc-capitaliste).

J'ai commencé à faire de la performance dès ma première année au Cégep de Jonquière, suite à l'effervescence qu'Art Nomade avait engendrée cette année-là auprès des étudiants et étudiantes en arts plastiques au Cégep. C'est suite à un *workshop* avec Francis O'Shaughnessy, et à diverses contributions bénévoles en tant qu'organisateur ou en tant que performeur à quelques éditions d'Action-Réaction et Degré Limite (deux festivals de performance de ce temps au Cégep), que j'ai plus sérieusement commencé à ne faire que de la performance.

N. C. : Vois-tu un lien entre ton travail d'artiste et ce qui motive ton implication politique ? Le désir de changer le monde ?

S. G. : En ce qui concerne le lien entre ma pratique et mon idéologie, j'essaie, tant bien que mal dirons-nous, d'être clair dans cette intention. Ma pratique est politique, mais mon désir n'est pas de changer le monde, plutôt de chercher comment y être inutile.

Je ne crois pas en une idéologie totale qui serait mieux, je crois, surtout que l'artiste, en tant que candidat à l'intégration sociale, est devenu une figure du possible, un personnage respectueux et respectable, un citoyen normal qui sert le dispositif hétéro-patriarco-blanc-capitaliste, qui doit remettre en question son statut pour faire valoir que, paria politique et social, emblème du gaspillage, de la non-productivité et du non-sens, l'artiste « sert » davantage en ne servant pas ce dispositif. Cette posture de quasi-nihiliste-positif (je préfère parler d'anarcho-*queer*) se ménage surtout dans le micro, dans le rapport aux autres, dans la fluidité de ma (re)présentation et, surtout, dans le questionnement de l'art comme (ré)appropriation de mon existence.

LES TRAVAUX DE JEFF HUCKLEBERRY

▶ MICHAËL LA CHANCE

Il semble que le sol devienne tableau, que ce soit le sol de béton de la Pulperie de Chicoutimi ou le plancher de bois de la galerie du Lieu, centre en art actuel à Québec ; que l'artiste devienne pinceau pour agir directement sur le sol. C'est une entreprise picturale, restreinte au noir et blanc, où l'artiste se met autour du cou d'étranges colliers constitués de chaînes et de pièces de bois qui s'entrechoquent et créent une forme d'empêchement sonore. Jeff Huckleberry peint avec des colliers encombrants et bruyants qui le transforment en xylophone ambulant. Cela fait de lui un ouvrier entravé, qui porte le joug d'une étrange tâche. Non seulement son corps devient un instrument (pinceau, carillon…), mais l'artiste, en se laissant contaminer par l'œuvre, fait bientôt partie de celle-ci.

Dans une deuxième lecture, l'artiste n'est plus peintre, mais sculpteur de symboles. En effet, il quitte le niveau premier de l'artiste-artisan-ouvrier qui fabrique des objets pour passer dans une dimension sous-jacente, allégorique et souterraine, où il façonne une symbolique de la mort initiatique. Il commence par fabriquer une caisse de bois, autour de laquelle il se prête à un rituel de projection : il presse son corps nu contre cette boîte, laquelle fait également figure de cercueil sous tension, pouvant exploser si la boîte cède à un surcroît de pression interne. Il faut dire que Jeff Huckleberry a chargé cette boîte de grosses bouteilles de bière Colt et de lambris de bois fracassés, le tout prêt à éclater. À la Pulperie, dans un geste spectaculaire, point d'orgue de la performance, il campe la figure d'un colosse herculéen qui tient à bout de bras la lourde boîte au-dessus de sa tête, puis la lance violemment au sol pour libérer un éventail de couleurs que les bouteilles, à notre insu, contenaient. Il fallait passer par cet enfermement pour libérer l'arc-en-ciel d'une renaissance. Au Lieu, Huckleberry passe à travers la poutre, qu'il a fendue en son milieu avec sa Skilsaw, les pieds d'abord : la poutre de construction est devenue le col de l'utérus ou encore le bassin d'une parturition. Contractions et dilatations de la naissance : l'obstétrique appelle ces secousses le « travail ». Les spectateurs assistent à un travail de mise au monde, pourtant rien n'est nommé comme tel. Comment ces allégories peuvent-elles être reconnues ? Le performeur parvient à élaborer des symboles forts qui ont des répercussions sur le spectateur à son insu.

Dès le début de l'action, Jeff Huckleberry crée des ambiances sonores spécifiques, qui lui permettent de scander les différentes phases de cette action. Il retourne à intervalles réguliers faire des réglages sur son Fender Rumble 25, ses pédales et son microphone. Il semble, en règle générale, que ces bourdonnements remontent du sol : ce sont des vibrations telluriques. Science-fiction ou mythologie ? Les rugissements d'un sous-sol machinique ou les barrissements des éléphants de guerre d'Hannibal ?

Ce qui est remarquable, lorsqu'on suit le travail de Jeff Huckleberry, c'est de voir comment ces symboles prennent forme : le cercueil, la fontaine, etc. Il y a, pour l'artiste, une dynamique entre la signification des symboles pour lui-même et cette signification pour les autres. C'est ainsi, dans ses allers-retours, que le symbole est façonné. Il y a aussi un autre fil pour l'interprétation : c'est, nous dit Jeff Huckleberry, une allégorie du fait même de faire de l'art, quand « faire de l'art », c'est « faire le travail » au sens de s'en acquitter, de passer par toutes les étapes, de ne pas tenter de se dérober : « *I do the work* », dit-il lors d'un entretien, « Je fais ce qui doit être fait. » Jeff Huckleberry introduit des clins d'œil dans sa prestation, une forme d'ironie sur le fait qu'il est, sur le moment, en train de faire de l'art. La performance s'« élabore » ainsi, par séquences improvisées, chaque séquence se déroulant au gré des bifurcations de l'action (peinture, menuiserie, réglage du son, etc.) dans un robuste chaos où l'artiste inscrit une discrète mise en abyme de son action.

Nous sommes saisis par le contraste : d'un côté, Huckleberry, affublé de la ceinture de l'ouvrier, s'affaire sur un site de construction et fait le travail ; de l'autre, Huckleberry passe dans une dimension parallèle pour y forger des symboles subtils de vie et de mort qu'il ne saurait mettre en relief sans payer de sa personne. Depuis ce deuxième registre, il ironise sur la fonction de l'artiste-ouvrier. Au Lieu, alors qu'il recense ses outils et matériaux, il dit à un seau rempli de cordages et de clous : « *Just hang in there.* » Huckleberry parle aux objets pour se dire à lui-même quoi faire, puis se parle à lui-même pour s'adresser à nous, finalement : « *I don't know why you would want to know all this.* »

Je distingue un certain nombre de gestes récurrents :

Gestes d'amorce : il peint sa main en noir, peint ses outils en noir, peint ses bottes en noir… comme pour marquer une descente dans une zone obscure. Ou encore, il se verse de la peinture blanche sur la tête, qui coule sur son visage, sur ses lunettes : il ne voit plus rien et, désormais, il progresse en tâtonnant, en sondant la résonnance des choses, comme si, en immersion utérine, il ne connaissait le monde que par échos sourds et lointains.

Gestes de déambulation et d'entrave : il se met des cloches de bois, se surcharge d'outils, pour quitter le mode utilitaire et passer au mode allégorique. On pense aux chamans surchargés de talismans, d'amulettes, de colliers faits d'ossements, etc.

Gestes d'arbitraire : il va et vient entre les outils et les matériaux au sol comme s'il avait l'embarras du choix. Au Lieu, il commente : « *I'm making a mess, what's going to happen?* » L'artiste commence son action en s'en remettant au premier objet qu'il ramasse ; il suffit d'en ramasser un, cela décidera de la suite. Des lignes d'action sont amorcées, interrompues et reprises. Sitôt qu'on croit avoir prévu la suite, il bifurque. Ainsi, il ne s'acquitte pas d'un travail efficace et productif, car la marchandise requiert la répétition dans l'exécution et dans le produit final.

Gestes de recentrement : certains gestes sont des rappels du présent, des exhortations que l'artiste adresse à lui-même, pour l'aider à être complètement *dans* son geste. Ainsi, se verser du gin sur la tête, l'alcool provoquant une sensation de brûlure dans les yeux, et d'autres gestes de ce type ont pour effet de le « placer ici et maintenant ».

Gestes de syntonisation : il retourne régulièrement faire des réglages sur son ampli Bass Fender Rumble 25 qui, la compression forcée, se transforme en moteur d'avion. Véritable basse continue séismique, le son accompagne les travaux herculéens de l'artiste, tels les *dôdekathlos* d'Héraclès.

Gestes de purification : outre le recentrement, le fait de se verser de la bière, du gin, de l'alcool à friction, etc., sur la tête symbolise la purification. Le performeur retrouve une indétermination originelle sitôt qu'il est traversé par une fluidité qui favorise les transferts d'identité. La bière mousseuse et la peinture blanche symboliseraient en effet une forme de liquide amniotique.

Certains spectateurs auront été attentifs à la symbolique des couleurs : la main noire pour entrer dans le registre sous-jacent, la peinture blanche pour faire une ablution qui invite à la transformation… On est tenté de se réclamer de l'ancienne alchimie, qui distinguait ainsi ses opérations, le *nigredo* puis l'*albedo*, pour parler du travail de transformation de la matière. Selon cette tradition, on ne saurait parvenir à une transformation en profondeur sans se prêter auparavant à une régression, qui nous permettrait de retrouver une plasticité originaire, à partir de laquelle il deviendrait possible de progresser vers de nouvelles formes d'existence. Le noir pour régresser (la nudité, le chaos…) et le blanc pour récapituler son évolution vers un être nouveau.

Jeff Huckleberry termine son action à la Pulperie en se transformant en fontaine : nu, les pieds dans un bac de bois, il tient un tuyau avec ses dents tandis qu'une pompe (dans le bac) fait transiter un liquide noir par sa bouche, qui ruisselle sur son corps. Voilà ce que Huckleberry peut nous offrir dorénavant, ayant passé par une renaissance multicolore ! À ce tableau allégorique, on peut rajouter une touche d'ironie : l'artiste produit des œuvres pour se constituer lui-même en fontaine de sens et d'images, afin de perpétuer l'art dans des œuvres qui *font couler beaucoup d'encre*.

À quoi bon évoquer l'ancienne alchimie dont les symboles semblent d'une autre époque ? Parce que ces symboles opèrent dans une expérience artistique où nous sommes *touchés* par une œuvre – ou action – artistique, car elle nous parle ; nous avons le sentiment de recevoir un message dans un langage que nous ne connaissons pas ; nous avons le sentiment de faire partie d'un dialogue dont nous serions les locuteurs inconscients. C'est ce qui ne cesse d'étonner : les symboles immémoriaux ont toujours la capacité d'agir sur nous. Notre corps profond les reconnaît, ils nous parlent à notre insu. Jeff Huckleberry crée d'emblée un personnage d'ouvrier de construction pour décliner par la suite les différentes formes du « travail », pour camper une nouvelle figure mythique : le naufrageur de chantier, l'iconoclaste de la rationalité industrielle. ◀

Photos : Michaël La Chance.

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CELAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la censure, la cyberculture et la performance. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique), le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec (roman) et la Mention d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique (poésie).

CHAOS II

▶ NATHALIE CÔTÉ

La médiation culturelle : l'art plus accessible ou plus utile et rentable ?

Le 6 juin 2015, les membres du Regroupement des artistes interdisciplinaires du Québec (RAIQ) se sont réunis pour mettre en commun leurs préoccupations face à leurs pratiques artistiques. La cinquantaine d'artistes présents ont réitéré l'importance de leur liberté de créateurs. Ils ont aussi rappelé le manque de soutien financier de l'État aux arts interdisciplinaires, d'autant plus marginalisés qu'ils explorent les frontières des disciplines artistiques.

De la précarité de la condition des artistes au développement du numérique, en passant par la domination des productions culturelles de masse, c'est l'importance de la médiation culturelle qui a fait surface lors de cette journée.

La critique de la médiation culturelle nous apparaît une des questions les plus intéressantes soulevées par les artistes, parce qu'elle révèle une conception de l'art qui prend de plus en plus de place au sein des institutions. Si elle n'est pas toujours conditionnelle à l'octroi de subventions, elle est un incitatif que les artistes n'ont souvent pas le loisir de refuser.

L'exemple de Sherpa

La version la plus classique de la médiation culturelle est celle qui se pratique au centre Sherpa à Québec, où une médiatrice culturelle et sociale, engagée par l'organisme, guide les personnes avec des problèmes de santé mentale vers des activités sociales et culturelles. Elle organise des visites au musée et au théâtre pour les résidents des quelque 77 logements que compte la coopérative d'habitation. La médiatrice offre sur place des ateliers de création avec des artistes professionnels en collaborant avec des centres d'artistes, le laboratoire du centre VU ou les ateliers d'Engramme, notamment. Ainsi, pour les personnes qui souffrent d'agoraphobie, la culture vient jusqu'à elles. C'est un travail à mi-chemin entre l'art et le travail social. C'est dans cet esprit aussi que travaille Mélissa Correia avec des itinérants à Montréal. Elle fait des activités culturelles afin de mettre ce public marginal en contact avec l'art.

Critiques de la médiation culturelle

Cependant, la médiation culturelle s'est infiltrée dans la production même des artistes, l'animation et l'explication de l'œuvre devenant souvent conditionnelles à l'octroi d'un soutien financier. Pourtant, rappelle Danyèle Alain du centre d'artistes 3e Impérial, « la médiation est au cœur même de ce qu'on fait, l'œuvre en elle-même est médiation ». Hugo Nadeau, pour sa part, affirme sans détour qu'« en ce moment, on nous demande de faire de l'animation ». « La médiation culturelle, c'est être en service commandé avant même d'avoir réalisé l'œuvre », soulignent d'autres. Selon les artistes présents, la médiation s'est répandue dans les projets artistiques subventionnés par l'État, notamment dans les projets artistiques municipaux.

Un des projets récents de la Ville de Québec en est un bon exemple. Le 14 septembre dernier, la Ville annonçait que le sculpteur Jean-Robert Drouillard remportait le concours de médiation culturelle pour une œuvre publique dans le parc Armand-Grenier, à Beauport. Il s'agit du premier des six projets de médiation culturelle qui se dérouleront dans les prochaines années. Le sculpteur créera une œuvre d'art public en compagnie d'une dizaine de jeunes âgés de 14 à 17 ans, encadrés par l'organisme Intègr'action jeunesse dont la mission est de favoriser la réussite éducative chez les jeunes à risque de décrocher ou qui ont abandonné l'école.

Le projet, aussi noble soit-il, révèle une situation tout de même paradoxale. Pendant que l'administration municipale investit dans un projet où « la persévérance scolaire est à l'honneur », le ministère de l'Éducation du Québec coupe dans les budgets voués à l'éducation. Des coupures de budgets qui touchent particulièrement les élèves en difficulté et mettent en péril leur « réussite scolaire ». « La qualité de la vie serait finalement (devenue) la responsabilité des poètes[1] ! » écrit Michaël La Chance. Selon le philosophe, le développement de la médiation culturelle participerait d'une certaine conception du travail de l'artiste : « Un discrédit s'est répandu contre l'action artistique individuelle, qui est portée sur le compte d'un narcissisme de l'artiste et de l'édification de son capital symbolique. L'idéal du vivre-ensemble se présente comme un projet d'engagement universel auquel nul ne peut se soustraire […][2]. »

Les artistes seraient appelés à justifier la portée sociale de leur travail, voire, comme les projets de la Ville de Québec le présagent, à faire un travail social et éducatif que l'État ne peut – ou ne veut – plus assumer.

Utilité de l'art et rentabilité

Anne Bertrand de l'ARCA souligne qu'« il y a une transformation dans le financement avec un ajout de l'efficience, de l'attente de résultats qui n'existait pas avant ». Les artistes membres du RAIQ s'inquiètent de la question de l'utilité de l'art en lien avec l'obligation de résultats : « Mon inquiétude, c'est qu'il n'y ait pas de place pour l'autodétermination », relate Charlotte Panaccio-Letendre. Quant au chercheur de l'INRS-Urbanisation, Culture et Société Guy Bellavance, il considère qu'il y a actuellement un danger d'intégrer dans l'évaluation des projets artistiques l'évaluation des répercussions sur le marché. Ces exigences seraient une autre expression de l'utilité de l'art.

Dans la perspective de faire entendre la voix des artistes, le RAIQ souhaite toujours une place au sein des comités de consultation et du conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Prendre le public par la main

Les artistes participant à la rencontre du RAIQ ont eu l'occasion de faire l'expérience de la médiation lors des performances proposées au terme de la rencontre. Le groupe a été invité a assisté à des performances sur les rues du centre-ville. Après une présentation interactive du travail de Nathalie Bujold dans la galerie du Lieu, Simon Beaudry, Helena Martin Franco et Noémi McComber ont fait des interventions performatives dans le quartier Saint-Roch.

Pour informer les passants de l'action en cours, Mélissa Correia distribuait des tracts aux gens, donnant une information sommaire sur les œuvres. Pendant que les artistes s'activaient, le sociologue Guy Sioui Durand décrivait ce qui se passait. En doublant l'action de l'artiste, il

neutralisait l'effet de surprise, d'étonnement, étouffant aussi le risque de l'action urbaine pour les artistes eux-mêmes. Cette animation, qui est une des multiples expressions de la médiation culturelle, en montre les limites : l'art urbain ne perd-il pas de sa force lorsque l'on veut tout expliquer, plutôt que de faire confiance à l'intelligence et à la sensibilité des citoyens ?

Un piège pour les artistes

Si la médiation culturelle s'est développée dans un souci essentiel de rendre l'art accessible et d'aller vers le public, elle semble devenue un piège pour les artistes. Michaël La Chance envisage la situation dans une perspective historique : « Un déplacement s'était opéré dans les vingt dernières années, lorsque la succession des avant-gardes a donné congé à l'objet-marchandise, au temple-galerie, à la valeur fétiche et à la monnaie du sens. Ce qui a créé une impasse, sinon une implosion du monde de l'art, à laquelle nombre d'artistes ont tenté de se détacher en reniant le discours complexe et fermé des formalismes dominants. C'est alors que la recherche de publics et les interventions auprès des minorités, des défavorisés, etc., sont apparues comme la seule façon de s'extraire de la glue postmoderne et de son jargon élitiste, dans une tentative d'exorciser un art qui, semblait-il, n'était compris de personne. L'inclusion des minorités, des marginaux et des exclus est apparue comme la seule façon d'expier le privilège élitiste de l'art[3]. »

D'une certaine façon, le choix des artistes de sortir des galeries d'art pour aller vers le public, en descendant dans la rue, s'est depuis institutionnalisé avec la multiplication des programmes de médiation culturelle. En outre, dans un contexte d'austérité où le soutien public s'amenuise, il est fort probable que l'État favorise de plus en plus les projets artistiques qui ont une utilité sociale ou éducative.

Revendiquer l'art pour l'art

Le président du RAIQ, Gaëtan Gosselin, va plus loin : « La liberté d'agir est hypothéquée par une attente du pouvoir. La médiation est devenue une valeur d'échange. Faire de l'art pour l'art, c'est une valeur fondamentale, mais c'est comme si c'était devenu obsolète. » Il ajoute, pour conclure : « Les artistes doivent se réapproprier l'idée de faire de l'art pour l'art, c'est-à-dire l'art en dehors de toute contingence. » ◄

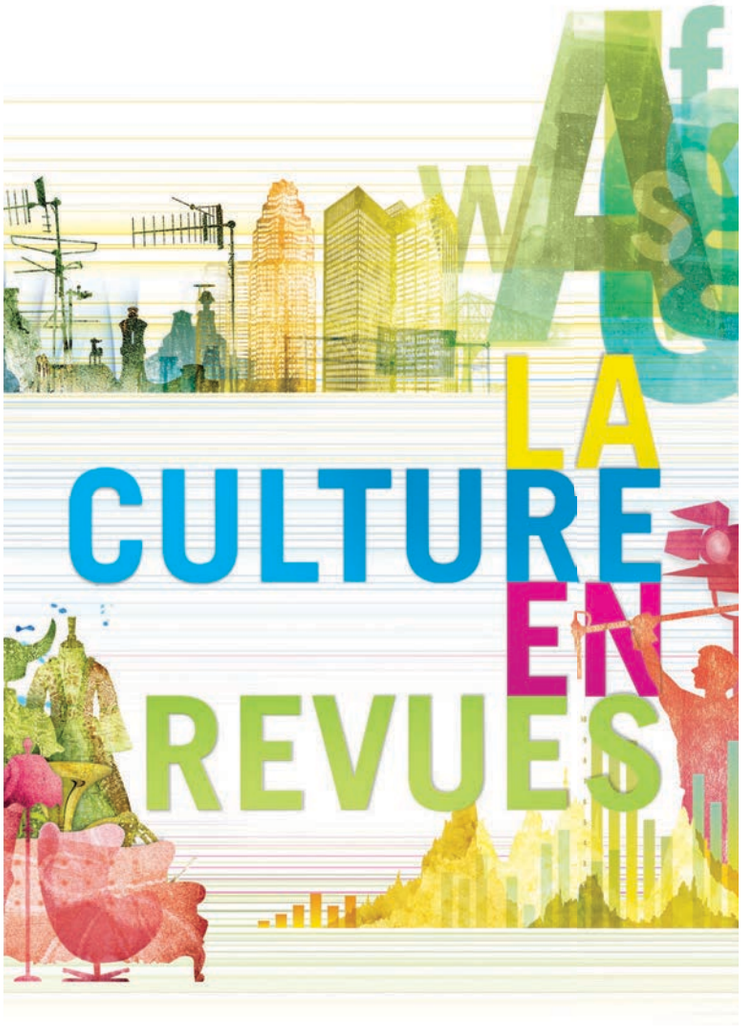
Photo : Fnoune Taha.

Notes

1 Michaël La Chance, « Le consensus, c'est du divertissement, pas de l'art **:** une critique de l'exhortation au vivre-ensemble en regard de l'art performance », dans Francine Saillant (dir.), *Représentations et expériences du vivre-ensemble dans les sociétés contemporaines : un état des lieux*, Presses de l'Université Laval, à paraître en décembre 2015.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*



ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA
INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE
CINÉMA | 24 IMAGES CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES CONTRE-JOUR ESTUAIRE EXIT
LES ÉCRITS MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
CULTURE ET SOCIÉTÉ | À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT
NOUVEAU PROJET NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME QUÉBEC FRANÇAIS
RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS
HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES
LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

Design graphique © www.grisgrisdesign.com

Résonances : RIPA 2015

RIPA (Rencontre interuniversitaire de performance actuelle)

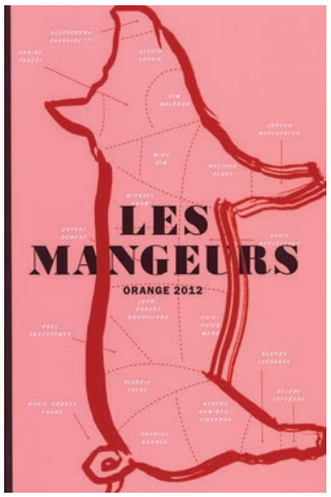
Le texte de la brochure résume la publication : « Cette publication – qui fait suite à la quatrième édition de la RIPA qui s'est déroulée les 2 et 3 mai 2015 – présente les réflexions de six artistes, auteur-e-s et historien-ne-s de l'art autour d'enjeux en art de la performance. Sous les formes variées du journal de bord, de l'article scientifique, de l'essai poétique et du questionnaire, les textes ici rassemblés font écho à la RIPA 2015 sans toutefois s'y limiter. »

Marie-Ève Leclerc-Parker introduit l'ouvrage. Voici la liste des textes : « Sortir de l'ordre dicté au corps » par Sophie Castonguay, « Réalités négociées : corps et écran en art de la performance » par Maude Johnson, « Index des performances : RIPA 2015 », « Le spectateur indiscipliné : le spectaculaire écran de l'art performance » par Guillaume Dufour Morin et « Les veilleuses » par Félix Chartré-Lefebvre. Finalement, « 35 Questions : Performing in 21st Century Performance Art Festivals. Reflections on Things Done, Things Not Done, Things Thought of but Not Done, and Things Not Thought of but Not Done » de Didier Morelli termine cette « table des matières » pour la RIPA 2015.

On y trouve également des photos d'actions, les biographies des auteurs ainsi que les mentions de source des photos.

Richard Martel

École des arts visuels et médiatiques
Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3P8
www.eavm.uqam.ca



Les mangeurs

Orange 2012

La publication sur cet événement est sortie en 2015, quoique ce projet ait été produit en 2012. Il convient toutefois de mentionner son arrivée. Je me permets de reproduire le début de l'introduction, écrite par les codirecteurs Marcel Blouin et Véronique Grenier : « Toujours menée par une volonté de créer un laboratoire de réflexion conçu par des artistes qui traitent de notre rapport à l'agroalimentaire, cette édition d'Orange, qui avait eu lieu du 15 septembre au 28 octobre, rassemblait des artistes venus de Québec, du Canada et de l'international. Depuis sa fondation en 2003, Orange, l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, favorise la diffusion et la promotion d'œuvres d'art réalisées par des artistes professionnels. Les œuvres présentées ont un lien direct, ou indirect, avec le thème de l'agroalimentaire, qu'il s'agisse de nourriture, d'agriculture, de transformation des denrées alimentaires, de faim dans le monde, d'écologie, de protection de l'environnement, etc. La recherche et le questionnement théorique nourrissent ces productions artistiques et font généralement écho aux enjeux esthétiques actuels du Québec, du Canada et du milieu artistique international. Toutes disciplines sont considérées. »

Cette publication, dont l'iconographie est pertinente, commente, montre et questionne ce qui s'est passé lors de l'événement. Les œuvres-projets sont bien documentées, avec photos couleur sur papier glacé. S'y trouvent également la liste des « œuvres » des 19 participations ainsi que des textes. Le livre est bilingue, français-anglais.

RM

Orange, l'événement d'art actuel
de Saint-Hyacinthe
495, avenue Saint-Simon
Saint-Hyacinthe (Québec)
Canada J2S 5C3
www.expression.qc.ca/orange
ISBN 978-2-022326-92-5

Last Breath Rebel

Paisan Plienbangchang

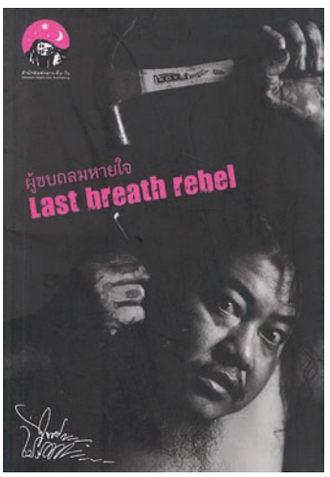
Décédé en juillet 2015, Paisan Plienbangchang était un des pionniers de la performance en Thaïlande, en plus d'avoir professé diverses formes d'activisme. Cette publication est un retour sur cet artiste ayant proclamé : « *Art is a part of my life !* »

Il y a de tout dans cette publication-hommage : des photos d'actions, des poèmes, des textes de Paisan, mais aussi ceux de « complices » comme Chumpon Apisuk, Thanom Chapakdee, Sinead O'Donnell, Jeremy Hiah, Kai Lam, Padungsak Kochsomrong, Wichukorn Jon, Aor Nopawan et Mongkol Plienbangchang, son frère. Jittima Pholsawek, sa conjointe depuis ses 18 ans, a écrit l'introduction. Dans son texte « Last Breath Rebel », elle relate : « *I'm not sure when we fell in love. I only remember clearly that we grew up together, both physically and spiritually, since we were teenagers*… »

Cette sympathique publication est une belle source d'informations sur cet artiste disparu cette année.

RM

Between-Night-Day Publishing
801/3 Soi Senanikom 2
Phaholyothin 34 Road
Chatuchak, Bangkok 10900
Thaïlande
jittima.len@gmail.com



Village

Klara Källström
et Thobias Fäldt

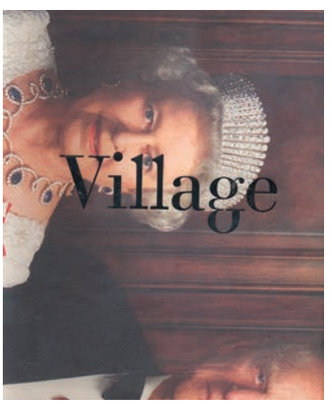
Coéditée par VU, centre de diffusion et de production de la photographie (Québec) et B-B-B-Books (Stockholm), cette publication découle d'une résidence réalisée en 2013 au Studio d'artiste international de la Coopérative Méduse.

C'est en tant qu'œuvre visuelle entière, vacillant entre le documentaire et le poétique, que se doit d'être abordé Village, titre qui d'ailleurs résiste à sa superposition au portrait de la reine en couverture, proposant ainsi une dualité qui reflète habilement le contenu de l'ouvrage. À l'intérieur, 121 photographies issues des errances de Källström et Fäldt à travers les provinces du Québec et de l'Ontario sont numérotées, doublement titrées, en français et en anglais, puis répertoriées. Dans la logique interne du livre, « 57 : Là où le fleuve se rétrécit/ Where the River Narrows » se voit ainsi renommé « Québec » à l'index. Au sein des pages s'insèrent également les paroles de Qui s'en souvient ? de Richard Desjardins, un poème de l'auteure innue Natasha Kanapé Fontaine et un essai de l'auteur et artiste Alexis Desgagnés, ajouts littéraires donnant autant de chair au propos qu'ils en laissent voir les plaies béantes. Identité, culture, territoire, langue, politique, colonisation, héritage, Autochtone, Québécois, Canadien… Nul besoin d'élaborer davantage pour comprendre la complexité de la superposition des enjeux, des conflits et des problématiques ancrés en un même sol, et dont on a su ici dresser le portrait, en méandres et en subtilités.

Un travail d'édition pointu, une proposition sincère et franche mais, surtout, une œuvre qui murmure sans dire tout, par choix et, probablement aussi, par contrainte.

Frédérique Hamelin

VU, centre de diffusion
et de production de la photographie
523, rue De Saint-Vallier Est
Québec (Québec)
Canada G1K 3P9
www.vuphoto.org
ISBN 978-2-921440-28-8



Le grand retour
John Saul

John Saul est un essayiste et romancier canadien considérable. Ses 14 livres ont été traduits en 27 langues dans 36 pays. Il était à Québec en octobre 2015, comme président de PEN international, au colloque qui coïncidait avec l'ouverture de la nouvelle Maison de la littérature dans la vieille capitale.

Reprenant la formule d'un « titre texte » comme l'avait fait Lucy R. Lippard (*Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*) et celle du générique dont les phrases s'éloignent en rapetissant au fur et à mesure à la manière des films *Star Wars*, *Le grand retour* de John Saul place en page couverture l'essentiel de son plaidoyer : « En cent ans, les peuples autochtones sont parvenus à conjurer la mort. Retour en force exemplaire quand on sait la misère dans laquelle ils croupissaient : proche de l'extinction démographique, leur existence juridique avoisinant le mépris, leurs civilisations menacées. Mais à quoi est due cette résurgence ? À une position de force, d'influence et d'inventivité civilisationnelle. Le réveil autochtone est là. »

Sous une plume fluide et dans un style accessible, John Saul nous propose un essai en deux parties. La première est composée de 20 courts chapitres à travers lesquels l'auteur revisite notamment de manière lucide et critique l'histoire (chap. 1), le racialisme toujours vivant (chap. 6) et l'inertie calculée des bureaucraties gouvernementales au Canada envers les peuples autochtones (chap. 4 à 12) pour appuyer son choix : repenser notre récit historique afin de refonder le pays avec les Premières Nations dont il salue la résilience ainsi que la résurgence politique et culturelle : « On parle beaucoup aujourd'hui de l'importance de l'authenticité dans ce que les gens et les sociétés font. Nous sommes de plus en plus nombreux à croire que nous devons repenser notre récit, réexaminer nos mythes. Ce qui se passe aujourd'hui dans le monde autochtone n'est justement qu'une question d'authenticité. Leur authenticité. La nôtre. Leur authenticité et la nôtre, partagée d'une certaine manière. Nous tous, peuples autochtones, francophones et anglophones des origines, ou gens issus des vagues successives d'immigration, jusqu'au citoyen nouvellement assermenté. [S]i nous nous engageons dans la voie de la réconciliation et de la restitution, nous aurons fait un pas marquant dans la construction d'une nouvelle identité pour nous-mêmes et notre pays. […] Cette conscience, ce sentiment d'identité, consolideront la faculté que nous avons de vivre ensemble, dans un espace de justice. » (p. 207)

La seconde section, intitulée bellement « Les mots des autres », rassemble plus d'une vingtaine d'extraits de discours de grands chefs ou de personnages autochtones et de textes historiques entre 1763 et 2013. On va de la Proclamation royale scellant la conquête anglaise de 1763 jusqu'au mouvement Idle No More de 2013. Y figurent notamment des écrits de Thayendanegea (Joseph Brant, 1783), grand chef de la Confédération iroquoise des Six-Nations, de Louis Riel (1869), chef de file de la nation métisse, et de Romeo Saganash, négociateur des Eeyou (Cris) de la Paix des Braves (2002). Ce dernier m'a intéressé. Quand on relit son passage sur la compréhension amérindienne du partenariat, on constate que Saganash émet un bémol sur les prémisses de cette belle envolée néo-canadienne de l'éclectique John Saul : « On emploie souvent le vocable *partenariat* dans des cas où le vrai partenariat n'est tout simplement pas possible. On l'emploie parfois pour maquiller la réalité des choses, notamment la dépossession. Un vrai partenariat exige une égalité de statut authentique et l'équité dans les résultats entre partenaires. Il ne peut y avoir de vrai partenariat quand une partie exerce son pouvoir sur l'autre et possède des droits au détriment de l'autre. Ce qui fait un vrai partenariat, c'est l'adhésion des deux parties à des objectifs communs : ces objectifs doivent déboucher sur des résultats équitables pour tous, ce qui requiert la coopération respectueuse des parties. » (p. 269-270)

C'est justement ce « maquillage » de la réalité de la « chose indienne », titre de l'essai de Bruno Cornellier, paru aussi en 2015, qui permet à ce dernier d'arriver à une conclusion inverse de celle de John Saul : il y a un fossé idéologiquement maintenu et, par conséquent, inchangeable entre d'une part les Canadiens et les Québécois, et d'autre part les Autochtones.

Guy Sioui Durand

Les Éditions du Boréal
4447, rue Saint-Denis
Montréal (Québec)
Canada H2J 2L2
www.editionsboreal.qc.ca
ISBN 978-2-7646-2406-7

La « chose indienne » Cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada
Bruno Cornellier

Dans son essai *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Bruno Cornellier se fait incisif dans ses démonstrations de l'impossible rencontre d'égal à égal, tant le « rapport colonial », à la lumière de la tolérance et de l'accueil du cinéma autochtone ici, décrit « une lutte multipartite entre Canadiens, Québécois et Autochtones, avec pour enjeu de s'emparer du pouvoir exclusif de désigner et de représenter ce (et ceux) que cette "chose indienne" pourra (ou non) signifier et autoriser dans le voisinage colonial du souverain ». Et cette lutte reste impensable, au-delà des beaux discours, tant les États canadien et québécois poursuivent « des rapports de pouvoir à caractère racial qui saturent la production culturelle née du peuplement colonial » et que les Amérindiens, jamais, ne renverseront.

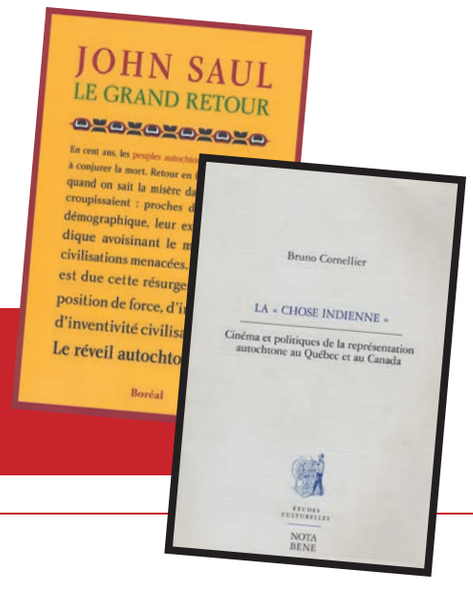
L'auteur en arrive à ce constat en analysant de manière féroce les critiques cinématographiques des Canadiens et des Québécois envers les films de fiction et les documentaires d'origine autochtone. Cela vaut pour *Atanarjuat*, *Mesnak* ou *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, l'année même où l'on fête le 25e anniversaire de la crise de Kanehsatake-Oka. Selon lui, c'est ce que révèle la symbolique des barricades, des barrières, des frontières, constamment mise de l'avant en cinématographie documentaire. Cornellier s'en prend aux critiques subtilement racistes des chroniqueurs et analystes *canadian* et québécois à l'égard des cinéastes autochtones et de leurs films.

Publié 25 ans après les événements de la crise de Kanehsatake-Oka (1990) à laquelle l'auteur fait référence, l'essai de Cornellier analyse les productions sur le sujet en plus d'examiner comment l'ONF enrobe et minimise le statut de militante d'Alanis Obomsawin, le rôle de substitution très valorisé par les Québécois de Manon Barbeau dans le projet Wapikoni Mobile et les fins de non-recevoir de la critique au nom de l'esthétique de contenu sociopolitique, comme pour le film *Mesnak* d'Yves Sioui Durand. Loin d'en faire une seule analyse des œuvres et des discours, l'essayiste remonte jusqu'au racisme structurel historique de ce Canada et de ce Québec qu'il nomme « colonies de peuplement ». Ses analyses cinglantes l'amènent à la conclusion que la racialisation dominante au Canada et au Québec envers les Autochtones – que confirment indirectement les propos haineux qui ont amené le site Web de la CBC à fermer sa section sur les Autochtones en décembre 2015 ou encore le documentaire, aussi en décembre, à saveur méprisante de racisme envers les Inuits intitulé *Of the North* du pauvre Dominic Gagnon au RIDM (Rencontres internationales du documentaire de Montréal), un ramassis de collage de vidéos pris sur Internet, l'auteur ayant pillé la musique de la chanteuse inuite Tanya Tagaq, puis plaidé l'ignorance – définit une lutte de pouvoir colonialiste sans merci, ne pouvant s'apaiser.

Les propos de *La « chose indienne »* sont implacables, incendiaires. Ils dévoilent le fossé réel sous les idéologies médiatiques de relation, de rencontre, de réconciliation, de refondement du pays d'égal à égal. Ce faisant, cette « chose » indique-t-elle, au contraire de toute la propagande de réconciliation, de restitution et de rencontre dont Saul se fait le chantre sincère dans *Le grand retour*, qu'il y a impasse pour les Autochtones ? Que ce soit le repli ou le rayonnement international pour assurer la survie culturelle, si résiliente soit-elle, si résistante, comme le clament les artistes autochtones engagés, celle-ci ne demeure-t-elle pas dictée par les pouvoirs en place ? Bien que les gouvernements canadiens et québécois n'iront jamais jusqu'à l'assimilation totale, ils entendent maintenir leur statut de définisseur dominant de la « chose indienne ».

GSD

Les Éditions Nota bene
4067, boul Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Québec)
Canada H2W 1Y7
www.groupenotabene.com
ISBN 978-2-89518-511-6



Deux livres. Deux constats antagonistes. Pour l'histoire des idées, il est toujours intéressant de lire et de mettre en débat des ouvrages abordant les réalités autochtones au Kanata (Canada) et au Kébec (Québec). C'est le cas pour les parutions *Le grand retour* sous la plume de John Saul et *La « chose indienne »* de Bruno Cornellier, deux essais traduits de l'anglais.

LITHOCHIC

OFFREZ-VOUS CETTE VITRINE SUR LE MONDE !

RÉSERVEZ UN ESPACE PUBLICITAIRE
POUR ANNONCER VOS PROJETS, EXPOSITIONS,
ÉVÉNEMENTS, APPELS D'OFFRE, PUBLICATIONS, ETC.

Pour plus d'information sur les espaces publicitaires, vous pouvez communiquer avec Laurent Lalonde par courriel à pub@inter-lelieu.org ou par téléphone au 418-529-9680 poste 6

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. **(418) 692-1077**
Téléc. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca

Mois Multi

FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES ET ÉLECTRONIQUES

3 AU 27 FÉVRIER 2016
Méduse, Québec

SPECTACLES ET PERFORMANCES / EXPÉRIENCES INTERACTIVES
CONCERTS IMMERSIFS / ŒUVRES SONORES / INSTALLATIONS
EXPOSITIONS / CABARETS / FILMS / ...

moismulti.org

RECTO VERSO

LE LIEU
centre en art actuel PRÉSENTE PROGRAMMATION HIVER-PRINTEMPS 2016

GLISSEMENT ET DÉRAPAGE PÉDAGOGIQUES

JULIE-ANDRÉE T.

100% PERFORMATIF

ROBERT FILLIOU EN ARCHIVES
EXPOSITION DU 17 JANVIER AU 7 FÉVRIER
CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION DE RICHARD MARTEL LE 17 JANVIER À 14 H

LA PERFORMANCE ET LES ENJEUX DE LA DOCUMENTATION
CONFÉRENCE DE GEORGES AZZARIA ET INVITÉS LE 12 FÉVRIER À 16 H

LA PERFORMANCE AU CANADA
CONFÉRENCE DE BARBARA CLAUSEN LE 19 FÉVRIER À 16 H

BORIS NIESLONY
CONFÉRENCE LE 25 FÉVRIER À 16 H
WORKSHOP LES 26, 27 ET 28 FÉVRIER (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 4 MARS À 19 H

BANGKOK/QUÉBEC
CONFÉRENCE DE WANTANEE SIRIPATTANANANTAKUL
+ PERFORMANCES DE MONGKOL PLIENBANGCHANG ET NOPAWAN SIRIVEJKUL
LE 11 MARS DÈS 18 H
EXPOSITION DE WANTANEE SIRIPATTANANANTAKUL
DU 19 MARS AU 10 AVRIL
VERNISSAGE LE 19 MARS À 19 H

ELVIRA SANTAMARÍA
CONFÉRENCE LE 21 AVRIL À 16 H
WORKSHOP LES 22, 23 ET 24 AVRIL (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 29 AVRIL À 19 H

JULIE-ANDRÉE T.
CONFÉRENCE LE 5 MAI À 16 H
WORKSHOP LES 6, 7 ET 8 MAI (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 13 MAI À 19 H

LA PERFORMANCE EN CHINE
CONFÉRENCE DE CAI QING LE 19 MAI À 16 H

MONTY CANTSIN
CONFÉRENCE LE 19 MAI À 16 H
WORKSHOP LES 20, 21 ET 22 MAI (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 27 MAI À 19 H

INTER-LELIEU.ORG
345, RUE DU PONT, QUÉBEC

*Places limitées. Pour de plus amples informations, consultez inter-lelieu.org ou contactez-nous par courriel à infos@inter-lelieu.org ou par téléphone au 418-529-9680 poste 4 ou au 345, rue du Pont, Québec (Qc), G1K 6M4.

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Ville de Québec
bacc arts network
Entente de développement culturel Ville de Québec Culture et Communications Québec
ÉDITIONS INTERVENTION

ÉDITIONS INTERVENTION

NOS PUBLICATIONS TOUCHENT DE PRÈS ET DE LOIN L'ART VIVANT, QUE CE SOIT LA PERFORMANCE, L'ART ACTION ET LA POÉSIE.

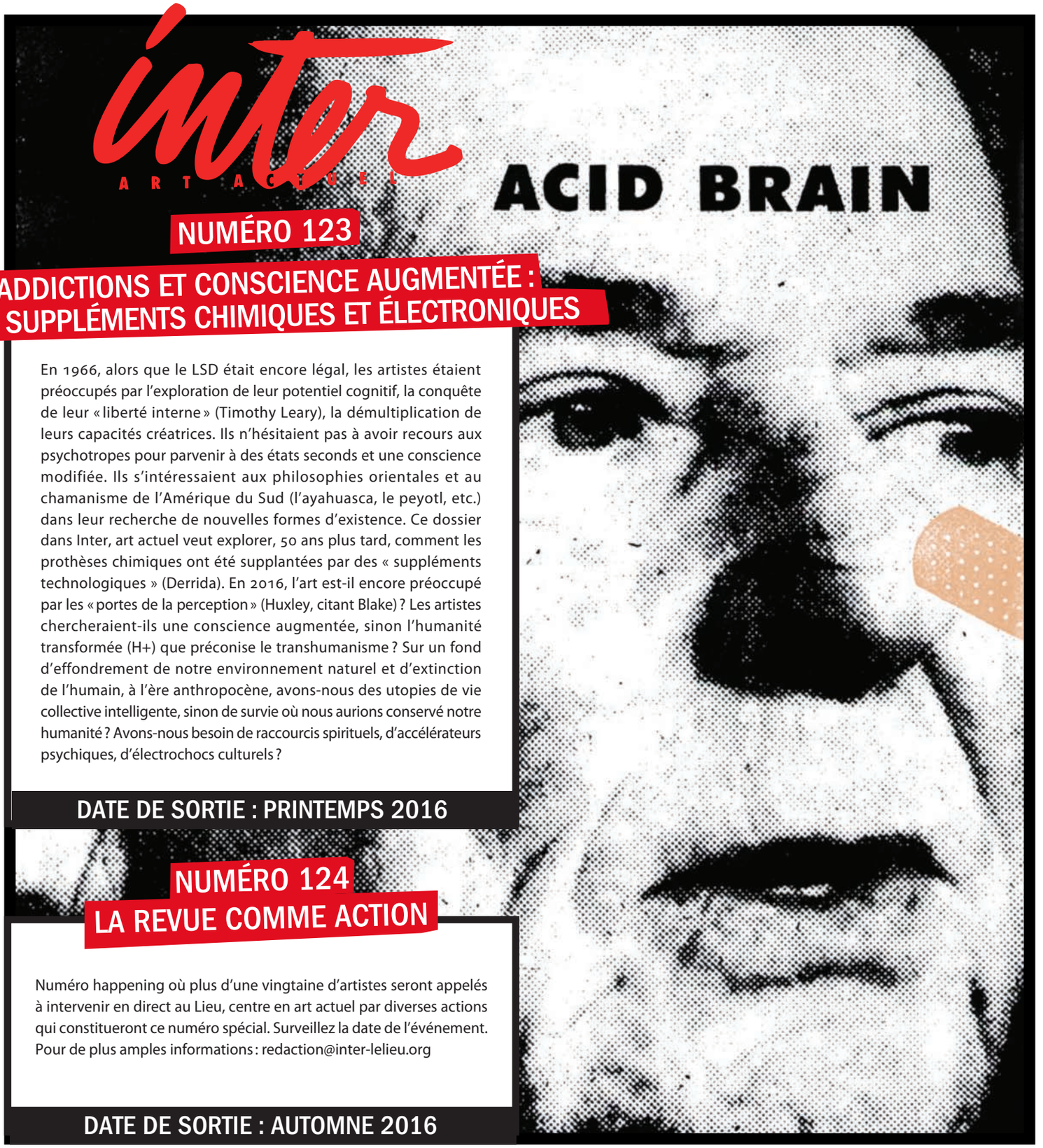
La collection des catalogues/DVD Rencontre internationale d'art performance de Québec (RiAP) relate l'essentiel des performances et des conférences lors des festivals. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, de Cuba, de la Norvège, des Philippines, de la Pologne, de la Colombie, de l'Espagne, de la Suisse, de l'Uruguay, du Vietnam, du Brésil, de la Chine, de la Corée du Sud, du Mexique et de Singapour.

UNE COLLECTION ESSENTIELLE POUR Y DÉCOUVRIR LES SENSIBILITÉS ET PRÉOCCUPATIONS ARTISTIQUES DE L'ART ACTION.

CONSULTEZ NOTRE BOUTIQUE WEB POUR Y DÉCOUVRIR TOUTES NOS PUBLICATIONS ET DVD **INTER-LELIEU.ORG/BOUTIQUE**

NUMÉROS À PARAÎTRE

inter
ART ACTUEL



NUMÉRO 123

ADDICTIONS ET CONSCIENCE AUGMENTÉE : LES SUPPLÉMENTS CHIMIQUES ET ÉLECTRONIQUES

En 1966, alors que le LSD était encore légal, les artistes étaient préoccupés par l'exploration de leur potentiel cognitif, la conquête de leur « liberté interne » (Timothy Leary), la démultiplication de leurs capacités créatrices. Ils n'hésitaient pas à avoir recours aux psychotropes pour parvenir à des états seconds et une conscience modifiée. Ils s'intéressaient aux philosophies orientales et au chamanisme de l'Amérique du Sud (l'ayahuasca, le peyotl, etc.) dans leur recherche de nouvelles formes d'existence. Ce dossier dans Inter, art actuel veut explorer, 50 ans plus tard, comment les prothèses chimiques ont été supplantées par des « suppléments technologiques » (Derrida). En 2016, l'art est-il encore préoccupé par les « portes de la perception » (Huxley, citant Blake) ? Les artistes chercheraient-ils une conscience augmentée, sinon l'humanité transformée (H+) que préconise le transhumanisme ? Sur un fond d'effondrement de notre environnement naturel et d'extinction de l'humain, à l'ère anthropocène, avons-nous des utopies de vie collective intelligente, sinon de survie où nous aurions conservé notre humanité ? Avons-nous besoin de raccourcis spirituels, d'accélérateurs psychiques, d'électrochocs culturels ?

DATE DE SORTIE : PRINTEMPS 2016

NUMÉRO 124

LA REVUE COMME ACTION

Numéro happening où plus d'une vingtaine d'artistes seront appelés à intervenir en direct au Lieu, centre en art actuel par diverses actions qui constitueront ce numéro spécial. Surveillez la date de l'événement. Pour de plus amples informations : redaction@inter-lelieu.org

DATE DE SORTIE : AUTOMNE 2016

INTER-LELIEU.ORG

À LA RENCONTRE DE L'AUTRE

expositions d'artistes thaïlandais à Québec

Arnont Nongyao
Lalinthorn Phencharoen
Mongkol Plienbangchang
Charinthorn Rachurutchata
Miti Ruangkritya
Wantanee Siripattananuntakul
Nopawan Sirivejkul
Jedsada Tangtrakulwong
Prasert Yodkaew

BANG QUÉKOK BEC

11 MARS - 10 AVRIL 2016

INTER-LELIEU.ORG

VERNISSAGE COLLECTIF LE 19 MARS 2016

LE LIEU centre en art actuel
avatar
la chambre blanche
l'oeil de poisson
VU PHOTO
HOF ART RESIDENCY BANGKOK
Conseil des arts et des lettres Québec
Canada Council for the Arts
Conseil des arts du Canada
VILLE DE QUÉBEC
Entente de développement culturel
Ville de Québec
Culture et Communications Québec
BANGKOK ART AND CULTURE CENTRE
ÉDITIONS INTERVENTION

Sylvie Basile
Pierre Bastien
Olivier Bergeron-Martel
Chloë Charce
Nathalie Côté
Naomi Fontaine
Marie-Charlotte Franco
Marie-Andrée Gill
Sophie Guignard
Véronique Hébert
Natasha Kanapé Fontaine
Michaël La Chance
Jonathan Lamy
Hélène Matte
Rita Mestokosho
Vincent Napish
Claudia Néron
Virginia Pésémapéo Bordeleau
Anne Pilorget
Mélissa Simard
Guy Sioui Durand
Yves Sioui Durand
Jean-Philippe Uzel
Louise Vigneault

ISBN 978-2-924298-19-0 (imprimé)
ISBN 978-2-924298-20-6 (PDF)

8,50 $

22

7 25274 58700 1