

Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie

Louise Vigneault

Volume 42, numéro 2, 2017

Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories
Continuité entre les époques : histoires des arts autochtones

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1042948ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1042948ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigneault, L. (2017). Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2), 87–99. <https://doi.org/10.7202/1042948ar>

Résumé de l'article

This article considers the way certain Indigenous artists are reviving conceptions of territory and history that are anchored in secular epistemologies and the construction of knowledge. Such conceptions provide a way for these artists to respond to colonial appropriation, reactivate interrupted dialogues, engender new forms of territorialization, and create places of commemoration and memory preservation. Similar to the historiographical deconstruction performed by thinkers and activists such as Vine Deloria Jr. and Taiaiake Alfred, these artists' works offer a model of autonomy and environmental balance. While some are reviving mnemonic practices, such as the making of wampum, which traditionally preserve memories of alliances and conflicts, others have embraced Internet and selfie technologies as a means of creating new spaces for speech and recognition.

Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie

Louise Vigneault

This article considers the way certain Indigenous artists are reviving conceptions of territory and history that are anchored in secular epistemologies and the construction of knowledge. Such conceptions provide a way for these artists to respond to colonial appropriation, reactivate interrupted dialogues, engender new forms of territorialization, and create places of commemoration and memory preservation. Similar to the historiographical deconstruction performed by thinkers and activists such as Vine Deloria Jr. and Taiaiake Alfred, these artists' works offer a model of autonomy and environmental balance. While some are reviving mnemonic practices, such as the making of wampum, which traditionally preserve memories of alliances and conflicts, others have embraced Internet and selfie technologies as a means of creating new spaces for speech and recognition.

Louise Vigneault est professeure d'histoire de l'art à l'Université de Montréal
—louise.vigneault@umontreal.ca

1. Yves Sioui Durand, «Kaion'ni, le wampum rompu. De la rupture de la chaîne d'alliance ou "le grand inconscient résineux"», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 63.

2. Vine Deloria Jr., *God is Red, A Native View of Religion*, New York, Grosset and Dunlap, 2003.

[...] remettre les morts à leur place, faire la paix avec nos ossements-racines. Personne ne peut changer l'histoire, mais nous pouvons choisir la liberté de l'avenir. La littérature et l'art sont des prémices de la liberté puisqu'ils sont parole, rêve et mémoire.

Yves Sioui Durand¹

Depuis plusieurs décennies, les créateurs autochtones proposent dans leurs œuvres des visions spatiotemporelles qui permettent d'exprimer leurs expériences de l'environnement marquées par les tensions géopolitiques en vigueur depuis cinq siècles. Ces initiatives s'accompagnent d'une réappropriation de leur image et de l'actualisation de certains éléments traditionnels qui permettent à la fois de réactiver la mémoire des contacts et des échanges interculturels, d'occuper l'espace présent et de se projeter dans l'avenir. Nous proposons ici un bref parcours des défis qu'ont relevés les artistes pour mettre en place des lieux de continuité et de mémoire, de partage et d'affirmation, d'enracinement et de rayonnement, des défis qui impliquent, du même coup, une révision approfondie des conceptions du temps et du territoire. Un rappel de la manière dont ces réalités ont été élaborées dans les contextes autochtones et allochtones servira d'abord d'outil de réflexion pour comprendre les démarches artistiques.

Repenser l'histoire et le territoire

Au Canada comme dans le reste des Amériques, la migration progressive des populations européennes dans le territoire et l'importance qu'ont accordée les historiens aux actions fondatrices ont contribué à forger les récits culturels et les mythologies. Pour ces groupes, les initiatives d'exploration, de prospection, de colonisation et d'exploitation sont alors devenues peu à peu synonymes d'autonomie et d'accomplissement, au détriment du respect et de l'intégrité des premiers occupants. Se penchant sur ce constat, en 1972, le théologien, historien et juriste sioux Vine Deloria Jr publie *God is Red. A Native View of Religion*, un ouvrage clé qui présente une déconstruction de la pensée occidentale chrétienne et moderne et de ses dogmes anthropocentristes. L'auteur enrichit alors les réflexions sur les dynamiques politiques coloniales, en remontant aux sources de l'opposition entre les connaissances autochtones et européennes, dans le contexte des premiers contacts. Il rappelle la manière dont la pensée européenne a pris assise sur le vecteur temporel, sur une conception linéaire et téléologique de l'histoire, au détriment des référents spatiaux.² En témoignent les projets de conquête menés au nom

du droit divin, de destinées manifestes et de missions providentielles, qui ont guidé les campagnes impérialistes à partir du XVI^e siècle. Se croyant en présence de populations nomades, qui ne cultivaient pas le territoire à long terme et qui ne détenaient pas, conséquemment, de droit foncier, les Euro-Américains se sont octroyé le droit d'en exploiter les ressources, au prix de la réduction géographique, politique et juridique des Autochtones. Dans cette foulée, les constructions de l'histoire ont soumis la réalité territoriale à leurs ambitions. Elles l'ont instrumentalisée, pour servir les projets politiques de conquête. De même, l'essor de la culture moderne, qui s'est orientée vers l'affirmation des valeurs démocratiques, égalitaires, et le respect des droits individuels, a contribué à dissoudre peu à peu les identités culturelles fondées sur la mémoire du passé et les liens d'appartenance au territoire.³ L'enclavement des communautés autochtones et de leurs réalités socioculturelles dans les zones de réserves a également précipité leur isolement dans les angles morts de la modernité.

Face à ce constat, Deloria rappelle que les visions de l'espace entretenues par les Autochtones ont plutôt été définies par leur traversée empirique du territoire et par le lien organique qu'ils ont entretenu avec lui. Alors que les religions chrétiennes ont interprété la création comme un événement précis inscrit dans un temps linéaire à partir duquel l'humanité se serait développée, les cosmogonies autochtones ont présenté un écosystème prenant place dans un environnement concret et une temporalité cyclique. Aussi, tandis que le dogme chrétien présentait l'épisode de la chute d'Adam comme l'événement ayant marqué symboliquement la séparation entre l'esprit et la matière, le bien et le mal, la culture et la nature, les sociétés autochtones ont conçu ces réalités suivant un rapport de complémentarité. L'environnement a été considéré comme un lieu de relations d'interdépendance entre les différentes composantes de l'Univers, un écosystème dont fait partie l'humanité aussi bien sur les plans physique que spirituel. De plus, selon la cosmogonie autochtone, l'humanité a également envisagé une communication directe avec le Grand Esprit et la mémoire des ancêtres.⁴ Ainsi, le territoire est demeuré imprégné tout autant des expériences d'interconnexion que des récits traditionnels et des traces laissées par les générations antérieures. Bien que les Autochtones présentent un bassin diversifié sur le plan culturel, ces visions et connaissances sont demeurées largement partagées.

Suivant ces conceptions, le territoire s'avère le point d'ancrage de toutes les dimensions de l'existence—langues, histoires, identités—véhiculant ainsi les visions du monde et les systèmes d'organisation qui en découlent. En somme, le territoire guide les transformations sociales plutôt que de leur être soumis. L'auteur et activiste mohawk Taiaiake Alfred, qui a livré un plaidoyer en faveur des systèmes politiques traditionnels, afin de restituer aux communautés leur pleine autodétermination, a rappelé que le territoire s'avère également le gage de l'autonomie des peuples et d'une saine gouvernance: «Le territoire, la culture et le gouvernement sont inséparables dans les philosophies traditionnelles; chacun dépend des autres, et cela signifie que la mise de côté d'un aspect rend impossible le rétablissement de l'ensemble».⁵ Ces fondements, qui refont peu à peu surface, permettent aujourd'hui de repenser notre relation à l'environnement en surpassant les mythologies

3. Jean-Jacques Simard, *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2003; Susan A. Miller, «Native America Writes Back. The Origin of the Indigenous Paradigm in Historiography», dans Susan A. Miller et James Riding In, dir., *Native Historians Write Back. Decolonizing American Indian History*, Lubbock, Texas Tech University Press, 2011, p. 13–14.

4. Voir également, à ce sujet, Georges E. Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne: essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989; Leroy Little Bear, «Jagged Worldviews Colliding», dans Marie Battiste, dir., *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, Vancouver, University of British Columbia, 2000, p. 77–85.

5. Taiaiake Alfred, *Paix, pouvoir et droiture. Un manifeste autochtone*, trad. Caroline Pageau, Wendake, Hanne-norak, 2014, p. 44.

romantiques, ruralistes et passésistes, ainsi que les projets d'exploitation massive des ressources. Ils permettent également, comme l'a expliqué Alfred, de surpasser les accords conclus par le gouvernement relativement aux revendications territoriales autochtones, requêtes qui, en réalité, nuisent peu aux intérêts de l'État et à ses mythologies fondatrices, et ne représentent pas de progrès significatif pour les communautés concernées.⁶

Les écrits de Deloria et Alfred continuent d'inspirer de nombreux penseurs et activistes autochtones et allochtones par leur dénonciation des méthodes d'analyse historique fondées sur les rapports inégalitaires entre les peuples, et leur réintroduction des notions de gouvernance, d'autodétermination et de souveraineté. Au Québec, les historiens algonquin-cri et wendat Bernard Assiniwi et Georges E. Sioui ont également publié les premières autohistoires autochtones à partir desquelles ces mémoires et connaissances ont pu s'ancre et s'imposer peu à peu dans les contextes politique et juridique.⁷ À ce titre, les artistes jouent également un rôle actif dans la transmission de ces conceptions du monde, de la réappropriation des espaces perdus et des imaginaires neutralisés.

L'autoportrait comme manifeste

Un retour dans le temps permet d'ailleurs d'entrevoir la genèse de cette initiative chez le chef huron-wendat Zacharie Vincent Tehariolin (1815–1886): au cœur du XIX^e siècle, celui-ci entreprend de se réappropriier sa propre image et celle de sa communauté, en faisant appel aux dispositifs de la peinture et de la photographie. Ayant côtoyé des artistes de renom comme Cornelius Krieghoff, Antoine Plamondon, Théophile Hamel et son neveu Eugène Hamel, Vincent a assuré à ses productions une diffusion élargie par le biais de réseaux politique, commercial et touristique.⁸ Parmi elles, l'artiste a réalisé une série d'autoportraits qui lui a permis d'exprimer sa condition, d'engager un dialogue avec la population coloniale, afin de négocier la reconnaissance d'une image actualisée de l'Autochtone. Une photographie prise au studio de Louis-Prudent Vallée | **fig. 1** | le montre, par exemple, à l'œuvre devant un autoportrait posé sur un chevalet.

L'autoportrait peint, | **fig. 2** | qui le présente revêtu à la fois des attributs protocolaires de chef et de ceux de l'artiste (pinceaux, palette, etc.), et qui dédouble par le fait même l'acte de création de la photographie, impose alors au public un témoignage affirmatif d'une réappropriation du pouvoir de représentation. En faisant de l'œuvre peinte et de la photographie des instruments de communication et d'autodétermination, Vincent a aussi imposé une image active, créative et plurivoque de l'Autochtone, au moment où la communauté de la Jeune Lorette (aujourd'hui la réserve de Wendake) était dépossédée peu à peu de ses leviers de pouvoir et de négociation, et subissait des pertes irrémédiables sur le plan territorial. Ainsi, la diffusion de son image à travers l'espace et le temps a permis à l'artiste de maintenir son empreinte politique et culturelle dans le panorama de l'expansion coloniale.

Zacharie Vincent Tehariolin s'avère encore aujourd'hui un modèle exemplaire de résistance et d'adaptation créative, pour la population de Wendake comme pour bon nombre d'artistes autochtones. Les stratégies qu'il a mises en place semblent d'ailleurs avoir été réinvesties par ses successeurs: si

6. Ibid., p. 130–131.

7. Bernard Assiniwi, *La saga des Béothuks*, Montréal, Leméac, 1972; Georges E. Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989.

8. Voir à ce sujet notre monographie en ligne, *Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre*. Toronto, Institut de l'art canadien, 2014, www.aci-iac.ca/zacharie-vincent (consulté le 24 août 2016); ainsi que notre ouvrage *Zacharie Vincent: une autohistoire artistique*, Wendake, Hannenorak, 2016.



Figure 1. Louis-Prudent Vallée, Zacharie Vincent (Tehariolin), vers 1875–1880. Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal P00581 FP06718.

Figure 2. Zacharie Vincent, Autoportrait, 1870–1880, aquarelle, gouache sur papier, 51,8 × 41,5 cm. Collection de la Vancouver Art Gallery VAG 2012.52.1, don anonyme.



certains d'entre eux ont réalisé à l'occasion des autoportraits afin de souligner leur réalité culturelle et leurs liens filiaux (on pense entre autres à Norval Morisseau, *Self-portrait with Spiritual Son*, 1977), il faut attendre le tournant du XXI^e siècle pour que les initiatives d'autoreprésentation s'imposent de façon aussi significative que celles de Vincent.

À ce titre, l'artiste ontarien d'origine crie Kent Monkman présente un cas exemplaire de réappropriation iconique et d'affirmation identitaire, à travers la mise en scène de son *alter ego* Miss Chief Eagle Testickle. Par le biais d'une identité fantasmée et multigenrée, cette figure synthétise les dynamiques relationnelles qui ont marqué l'histoire coloniale et le territoire nord-américain. À travers des scènes paysagées qui révisent les panoramas spectaculaires et les portraits d'Autochtones ayant marqué l'histoire de l'art nord-américain, Monkman réussit du même coup à renverser la conception linéaire et téléologique de l'Histoire, tout en réconciliant les binarismes instaurés par la pensée occidentale: nature/culture, sexualité/spiritualité, Autochtones/Européens. Comme l'a expliqué l'historien d'art Charles W. Hill, Monkman pointe en fait la manière dont la culture moderne a discrédité le passé ou l'a idéalisé, ainsi que les désirs contradictoires qu'elle n'a pas réussi à réconcilier: «désir d'une nature transcendante et celui d'une nature assujettie à la civilisation; le désir d'espace et de liberté et le désir d'utiliser des espaces à titre de propriété; le désir de distinguer ce qui est primitif et de le séparer du reste afin d'en préserver la pureté [...]».⁹ En guise de riposte, l'artiste met en scène des territoires qui, liés à une mémoire signifiante, réconcilient l'humanité à son environnement. Le travail de citation et de relecture historique opère alors une ouverture sur un avenir dans lequel la figure de l'Autochtone reprend le contrôle de son territoire et réinstaure, par le fait même, sa souveraineté politique.¹⁰ En somme, Monkman déboulonne la construction de l'Histoire et met en valeur son précipité mythique, sa mémoire refoulée, son imaginaire dont le chantier toujours ouvert et en constante transformation renferme les désirs, les craintes et les ambitions des communautés, de même que des modèles d'action et des outils psychologiques. Si cet imaginaire ressurgit, de manière ponctuelle, à travers les productions littéraires et artistiques, et se manifeste généralement en amont de l'Histoire officielle et autres discours rationnels,¹¹ pour les cultures autochtones, il y participe directement. La dimension anachronique des œuvres de Monkman où s'entremêlent différentes données historiques et culturelles suit également la forme narrative de l'historiographie autochtone composée de souvenirs des aînés entremêlés de récits mythiques, ou encore synthétisée par certains outils mnémotechniques comme le wampum, ceinture de perles de coquillage que nous aborderons plus loin.¹²

La détermination provocatrice et, par moment, agressive avec laquelle Miss Chief Eagle Testickle impose ponctuellement sa présence, à l'intérieur des paysages panoramiques (*Artist and Model*, 2003; *The Triumph of Miss Chief*, 2007) ou dans le cadre de performances et de vidéos (*Group of Seven Inches*, 2005), semble pour sa part s'inscrire dans la tradition autochtone de la justice réparatrice, selon laquelle la victime outragée peut intervenir directement auprès de son agresseur afin d'obtenir une réparation ou une compensation. À travers son *alter ego*, Monkman s'offre l'opportunité de riposter par procuration

9. Charles W. Hill, «Les amendements constitutionnels de Kent Monkman: le temps et les objets étranges», dans Michèle Thériault, dir., *Interpellations. Three Essays on Kent Monkman/Trois essais sur Kent Monkman*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2012, p. 80.

10. David Liss et Shirley J. Madill, *The Triumph of Mischief. Kent Monkman*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2007.

11. Gérard Bouchard, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Nota bene/CE-FAN, 2003.

12. Voir notamment à ce sujet Frédéric Laugrand, «Écrire pour prendre la parole. Conscience historique, mémoires d'aînés et régimes d'historicité au Nunavut», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, nos 2-3, 2002, p. 91-116.

aux violences, injustices et humiliations commises dans le contexte colonial, et de réparer les impunités perpétuées, afin de dénouer les tensions accumulées. Comme l'a rappelé Taiaiake Alfred, la résolution des conflits et la notion de justice autochtone prenaient traditionnellement appui sur le principe d'une responsabilité partagée entre les individus. L'injustice engendrant un déséquilibre, un dérèglement de ce partage, le système de sanction visait ainsi non pas à punir, mais à «restaurer l'harmonie, pour rétablir la coexistence pacifique par rapport à l'intégrité de chaque élément de l'ensemble des relations touchées par l'enjeu en question».¹³ Dans cette optique, Miss Chief Eagle Testickle incarne non seulement l'unification des binarismes, mais également l'agent de révélation des causes du désordre colonial et de ses effets toujours existants.

Le territoire comme mémoire culturelle et politique

Depuis les événements d'Oka où, à l'été 1990, les communautés mohawks de la région de Montréal ont défendu leur territoire ancestral contre les projets de développement envisagés par la municipalité d'Oka, de même qu'à chaque commémoration de genèse coloniale—500^e anniversaire de l'arrivée de Colomb et 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, en 1992, 400^e anniversaire de la fondation de Québec par Champlain, en 2008, etc.—les artistes ont déployé un travail de remémoration et de riposte idéologique, afin d'imposer des récits historiques fondés sur la restauration de l'interrelation au territoire. Outre les nombreux événements qui ont marqué les territoires muséologiques nationaux et locaux,¹⁴ rappelons certaines initiatives, comme celle de Domingo Cisneros, qui a introduit la notion de «territoire culturel», laquelle implique une démarche immersive dans la nature afin de réinstaurer le lien avec la culture.¹⁵ Dans un esprit similaire, le public a pu découvrir les installations de l'artiste innue Diane Robertson (*L'esprit des animaux*, 1992) et de sa sœur Sonia Robertson (*Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*, 1997), les projets photographiques de l'artiste mohawk Jeff Thomas (*A Conversation with Edward Curtis*, 2005; *Indians on Tour*, 2000), ou encore les œuvres de l'artiste anishinabe/algonquine Nadia Myre (*Étude sur la propriété, l'utilisation et le territoire en relation à l'article 19 de la Loi sur les Indiens: lots concédés 1, 2, 3 et 4*, 2009). Bien que ces productions aient été diffusées dans un cadre institutionnel limitant la portée des visions véhiculées par les artistes, elles ont néanmoins le pouvoir de contrer les idéaux universalistes globalisants, de même que les desseins multiculturalistes et assimilationnistes, qui continuent d'exercer des pressions d'homogénéité sur les minorités.¹⁶ L'évocation des espaces que partagent malaisément les communautés autochtones et allochtones commande également un dialogue, une implication et une reconnaissance de la part de la société dominante. Les informations qui suivent permettront d'ailleurs de remonter une fois de plus à la source de certains paradigmes de représentations territoriales et mémorielles dans lesquels les artistes ont puisé pour matérialiser et communiquer ces revendications.

Au cours des siècles, les différentes actions engagées par les communautés autochtones—parcourir, rencontrer, échanger, négocier, traiter, etc.—ont été encodées à travers certaines représentations graphiques. En tant qu'outil mnémotechnique, les ceintures de wampum (de l'algonquin *wampumpeake*),

13. Alfred, op. cit., p. 106–108.

14. Rapports entre autres *Solidarity: Art after Oka* (saw Gallery, 1991); *Art Mohawk 92* (Centre interculturel Strathearn, Montréal, 1992); *Indigena: perspectives autochtones contemporaines* (Musée canadien des civilisations, 1992); *Nouveaux territoires, 350/500 ans après* (Maisons de la culture, Montréal, 1992); *Terre, Esprit, Pouvoir* (Musée des beaux-arts du Canada, 1992); *Reservation X: The Power of Place in Aboriginal Contemporary Art* (Musée canadien des civilisations, 1998); *La Loi sur les Indiens revisitée* (Musée huron-wendat, 2009, Musée des Abénakis, 2010, Musée McCord, 2011); *Baliser le territoire: manifestation d'art contemporain autochtone* (Galerie Art Mûr, 2012), etc.

15. Voir à ce sujet Domingo Cisneros, *La guerre des fleurs*, trad. Antoinette de Robien, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016; Édith-Anne Pageot, «Paroles d'artiste: Domingo Cisneros, une pensée», *Inter, art actuel*, 2010, n° 104, p. 14–16; Antoinette de Robien: «Territoire culturel: la quête du phénix», *Inter, art actuel*, 2010, n° 104, p. 17–27.

16. Voir notamment à ce sujet James (Sakej) Youngblood Henderson, «Postcolonial Ghost Dancing: Diagnosing European Colonialism» et Asha Varadharajan, «The "Repressive Tolerance" of Cultural Peripheries», tous deux dans Battiste, dir., op. cit., p. 63–65, 142–149.

Figure 3. Edward Chatfield, *Nicolas Vincent Tsawenhohi*, 1825, estampe, 33,3 × 29 cm. Collection du Musée McCord, M20855, don de Mme Walter M. Stewart (photo: Musée McCord, Montréal).



Figure 4. Sonia Robertson, *Refaire l'alliance*, 2004–2005, installation in situ Collection de l'artiste (photo: Patrick Altman, MNBAQ).

qui ont circulé dans le secteur nord-est américain, ont permis de témoigner des relations interculturelles, de communiquer et de transmettre la mémoire des alliances, des traités et des occupations territoriales, comme l'a expliqué notamment l'anthropologue Jonathan Lainey.¹⁷ Créées à partir de perles de coquillage, elles évoquent, en fait, par leur configuration allongée, le vaste réseau hydrographique, unique voie de communication avant l'arrivée des Européens, le long de laquelle se sont nouées et dénouées les ententes. Dans le *Lexique de la langue iroquoise* (1882), le sulpicien Jean-André Cuoq (1821–1898) désigne le wampum par le terme *kahionni*, «la rivière fabriquée de main homme».¹⁸ C'est à ce titre qu'il conserve la mémoire géopolitique, comme l'expose le wampum que le Grand Chef huron-wendat Nicolas Vincent présentait au roi George IV en 1825. | **fig. 3** | Intimement lié à des discours de circonstance prononcés par les dignitaires, il est considéré, en outre, comme un porte-parole vivant et pérenne, qui revêt une fonction à la fois pédagogique, médiatrice et mémorielle. Bien que la lecture de ses codifications demeure à ce jour approximative, on sait par exemple que le fond bleu indique une tension, un conflit, un deuil, tandis qu'un fond blanc révèle une alliance, un contexte de paix.¹⁹ La configuration des motifs et la place qu'ils occupent dans l'ensemble renseignent, quant à elles, sur la manière dont les communautés ont géré le partage du territoire. Ainsi, le wampum à deux voies (*Two Row wampum*), vraisemblablement créé en 1613,²⁰ symboliserait la cohabitation harmonieuse entre les cinq nations Haudonossaunee (iroquoises) de la région de New York et la communauté hollandaise, les deux nations (les deux segments bleus représentant le pouvoir) naviguant simultanément sur la même rivière, dans un respect mutuel (le fond blanc représentant la paix). Taiaiake Alfred résume cette dynamique ainsi : «Plutôt que d'assujettir les uns aux autres, les Kanien'kehaka, qui ont ouvert leur territoire aux commerçants hollandais au début du XVII^e siècle, ont négocié avec eux une première paix durable, fondée sur la coexistence du pouvoir dans un cadre de respect pour l'autonomie et la nature distincte de chaque partenaire».²¹ Le wampum que porte Zacharie Vincent en bandoulière, dans l'autoportrait présenté plus haut, pourrait véhiculer, pour sa part, l'idée d'une confédération de communautés vivant des pressions externes.²² Parallèlement à sa fonction diplomatique, le wampum a aussi été utilisé, au cours du XVII^e siècle, comme monnaie légale dans les colonies hollandaises et britanniques, tandis que les perles ont servi de biens d'échange dans la traite des fourrures.²³ Intégré aux ornements protocolaires des chefs, au cours du XIX^e siècle, il est toutefois devenu, peu à peu, un simple symbole de leur statut, au même titre que les médailles et brassards en argent.

Depuis une quinzaine d'années, le wampum connaît une résurgence dans les manifestations culturelles autochtones. S'il est exhibé et vendu dans les pow-wow et même sur les sites web, on note également son adoption par les créateurs autochtones, et ce, même par ceux dont les communautés d'origine n'en ont pas fait usage. Son réinvestissement permet notamment aux artistes de concrétiser et de réactiver la mémoire des échanges interculturels qui se sont succédé sur le territoire. C'est qu'au même titre que le wampum, les expressions artistiques traduisent une pluralité de sens, un langage ouvert, plurivoque, tout en ayant le pouvoir de pointer les tensions qui sont perpétuées dans le contexte néocolonial.

17. Jonathan C. Lainey, *La «Monnaie des Sauvages» : les colliers de wampum d'hier à aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 2004, p. 11, 27–86.

18. J. A. Cuoq, *Lexique de la langue iroquoise*, Montréal, J. Chapleau & fils, 1882, p. 160–161.

19. *Ibid.*, p. 167.

20. Certains auteurs ont remis en question l'échange de ce wampum entre les communautés concernées : voir notamment William A. Starna, «A Fake Treaty, the Two Row Wampum, Oral Traditions, and Shared Histories in New Netherland and Colonial New York: The View from 1614», *de Halve Maen*, automne 2015, p. 47–50.

21. Alfred, *op. cit.*, p. 122–123.

22. Vigneault, *Zacharie Vincent : une autohistoire artistique*, *op. cit.*, p. 93–99.

23. Lainey, *op. cit.*, p. 22–25.

En témoigne notamment l'œuvre de l'artiste potawatomi et lenape Vanessa Dion Fletcher *Relationship or Transaction* (2014), inspirée du wampum de la chaîne d'alliances de la Confédération des Grands Lacs (*Western Great Lakes Covenant Chain Confederacy Wampum Belt*). Cette alliance, qui scellait en 1764 le traité unissant la Couronne britannique et les communautés anishinabe et haudenosaunee, au lendemain de la Proclamation royale de 1763, attestait les titres territoriaux autochtones.²⁴ À l'occasion du 250^e anniversaire du traité, le wampum géant créé par Dion Fletcher, formé de reproductions de rouleaux de billets de cinq dollars, rappelait que la nature des relations entretenues jusqu'à ce jour avec les Premières Nations est demeurée avant tout économique, convoquant ainsi les instances politiques canadiennes à miser sur de nouveaux modes d'échanges et de partage avec celles-ci.

L'œuvre de l'artiste innue Sonia Robertson *Refaire l'alliance*, | fig. 4 | une installation in situ présentée en 2005 au Musée national des beaux-arts du Québec,²⁵ met en scène, pour sa part, un lieu significatif et un moment charnière propre à ranimer les mémoires communes. Formée de quatre wampums suspendus, tissés de perles transparentes et de négatifs photographiques sur lesquels sont projetées des images du Parc des Champs-de-Bataille où le Musée a élu domicile, l'installation est accompagnée de bruits de guerre mêlés à ceux de la nature et à la voix de l'artiste. Par un jeu d'entrecroisements sensitifs et temporels, l'installation évoque la célèbre bataille des Plaines d'Abraham. Cet événement de 1759, qui a marqué le climax des affrontements des empires britannique et français en terre américaine, ainsi que le lieu du futur clivage culturel, a également scellé le sort politique des communautés autochtones, qui ont dû composer avec les vainqueurs britanniques, avant d'être soumis, cent ans plus tard, aux politiques de répression du gouvernement canadien. Ainsi, le dispositif de l'installation, qui instaure un espace d'immersion et d'échanges avec le public, permet non seulement de réopérer la mémoire de ce passé «qui ne passe pas», d'explorer les lieux chargés de résidus des patrimoines matériels et immatériels, mais aussi de conjurer les mémoires communes, dans le but de «refaire l'alliance», de réactiver les dialogues et de susciter des ententes concrètes et conséquentes.

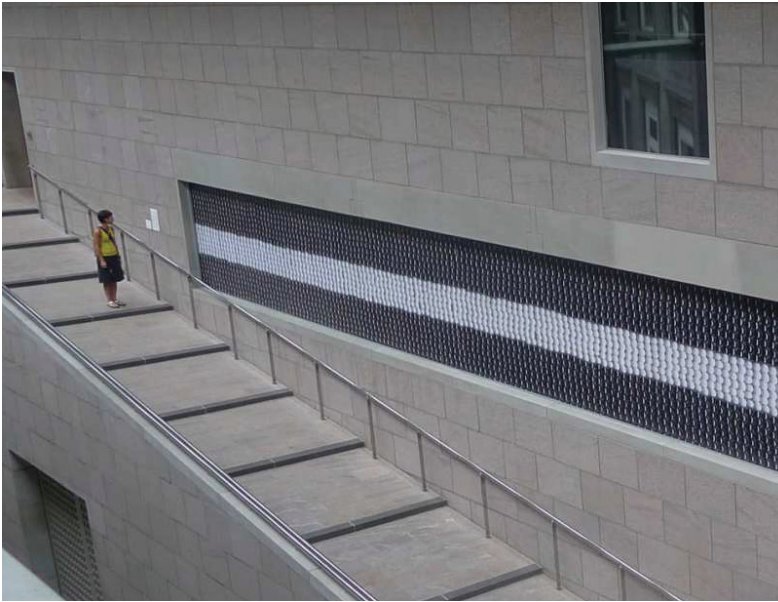
Il est intéressant, à ce titre, de constater que plusieurs œuvres inspirées du wampum incorporent d'autres matériaux, traditionnels ou actuels, de même que des techniques artisanales comme le perlage. Cette activité renvoie à la fois au travail féminin, à l'expression de l'identité à travers le corps et ses parures, mais aussi à la transmission d'un savoir-faire fortement spiritualisé, dont la pratique suscite un état d'introspection, voire un processus thérapeutique, comme l'a expliqué l'artiste métisse Christi Belcourt.²⁶ L'artiste anishinabe/algonquine Nadia Myre a réalisé, à ce titre, bon nombre d'œuvres au moyen de ces techniques mixtes. Parmi celles-ci, *For those who cannot speak: the land, the water, the animals and the future generations* | fig. 5 | dévoile une longue ceinture perlée, formée d'une unique voie blanche sur fond noir, enroulée sur elle-même, et dont une version photographique à large échelle a été présentée en 2013 au Musée des beaux-arts du Canada à l'occasion de l'exposition *Sakahàn*.²⁷ La formule du titre s'inspire directement d'une déclaration présentée par des aînées algonquines sur la colline du Parlement d'Ottawa, en 2013, dans le cadre des revendications du mouvement *Idle No More*, discours

24. Vanessa Dion-Fletcher, *Relationship or Transaction*, <http://cargocollective.com/dionfletcher/Relationship-or-Transaction> (consulté le 9 juin 2016).

25. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.

26. Christi Belcourt, *Beadwork. First Peoples' Beading History and Techniques*, Owen Sound, Ningwakwe Learning Press, 2010.

27. Greg A. Hill, Candice Hopkins, Christine Lalonde, *Sakahàn. Art indigène international*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013.



qui sollicitait le respect des peuples autochtones au nom des organismes vivants et des futures descendances qui «n'étaient pas en mesure de parler».²⁸ Si, par sa forme, l'œuvre évoque l'isolement actuel des peuples autochtones des enjeux politiques et économiques, elle révèle du même coup, à travers ce constat, que la domination euro-américaine de l'écriture a fini par soumettre la parole des dignitaires autochtones au silence, à l'impuissance et à l'isolement.²⁹ En perdant peu à peu l'usage de leur langue traditionnelle et en étant forcés de communiquer au moyen de la langue de l'Autre qu'ils ne maîtrisaient pas totalement, les communautés ont été dépossédées non seulement des mots leur permettant d'exprimer leur aliénation, mais aussi du pouvoir de surmonter les conflits de mémoire, et par le fait même, de réaliser un deuil, en remontant à la genèse de la violence de la dépossession. L'aphasie du langage évoquée par le titre peut également rappeler le clivage identitaire provoqué par le conflit que vit la mémoire autochtone face à l'Histoire dominante.

Amalgamant également la tradition du perlage et du wampum, *The Metis and the Two Row Wampum* de Christi Belcourt présente une réflexion sur la non-reconnaissance des identités métissées. Suspendue verticalement, l'œuvre présente d'abord des segments sinueux rappelant le concept organique de la vrille d'ADN. Inscrits dans les interstices, les motifs floraux, inspirés des plantes médicinales qui ont fait la notoriété des artisanes métisses,³⁰ révèlent pour leur part la posture d'entre-deux que revêtent les Métis et leur difficulté à échapper aux catégorisations officielles et à la reconnaissance civique. Instituée au XIX^e siècle par la Loi sur les Indiens, la définition ethnique de l'identité a remplacé peu à peu la définition culturelle en vigueur dans les communautés autochtones, tandis que les «sang-mêlé» se sont trouvés marginalisés. Il faudra attendre en 2016 pour que la Cour Suprême du Canada reconnaisse légalement leur statut.

28. Galerie Art Mûr: Nadia Myre, <http://artmur.com/artistes/nadia-myre/for-those-who-cannot-speak/> (consulté le 17 juin 2017).

29. J. Edward Chamberlin, «From Hand to Mouth: The Postcolonial Politics of Oral and Written Traditions», dans Battiste, dir., op. cit., p. 124–141. Voir aussi, à ce sujet, le dossier polémique que nous avons dirigé: «Art autochtone: langue, oralité, communication», *RACAR (Revue d'art canadien/Canadian Art Review)*, vol. 41, n° 1, 2016, p. 22–46, www.uaac-aauc.com/sites/default/files/41_1_2_Polemiques.pdf (consulté le 2 avril 2017).

30. Belcourt, op. cit.

Cyberespace et selfie comme nouveaux enjeux territoriaux

[T]he fire has been placed at our feet and we will never be the same again.

Steven Loft³¹

Si ces quelques exemples témoignent d'une volonté de réopérer les communications déficientes par le biais d'outils qui ont marqué la mémoire des échanges, le langage et l'usage du wampum semblent s'être réaffirmés sous une forme renouvelée à travers les technologies actuelles de communication, qui permettent de rétablir les anciennes conceptions territoriales et d'offrir des leviers d'autodétermination et de parole. Dans le cadre de recherches consacrées aux créateurs autochtones, nous avons constaté que les informations les plus substantielles et pertinentes à leur sujet se trouvaient sur l'Internet, que les artistes et les intervenants culturels avaient déposé, sur leurs sites personnels et les réseaux sociaux, quantité de documents textuels, visuels et vidéographiques. Ce constat, qui s'applique aussi à bon nombre d'artistes en général, est toutefois symptomatique dans le contexte qui nous concerne, si on considère que les nouvelles technologies d'information et de communication renouent avec les langages traditionnels fondés sur des échanges déhiérarchisés, égalitaires, un fonctionnement nomade et une circulation élargie. À cet égard, les dispositifs de l'Internet et du wampum ont également en commun de présenter un encodage synthétique et flexible, de manière à assurer une efficacité de lecture, au détriment d'un message permanent et immuable.³²

Sur le plan de la diffusion et de la réception, le langage et les outils de communication de l'Internet permettent également aux communautés autochtones de se réappropriier le contrôle de leur image, d'émettre des visions actualisées de leur réalité, et de contourner les discours dominants, institutionnels, pour rejoindre ainsi directement le public. Ils permettent, en outre, de mettre en valeur leurs particularismes culturels et de se réappropriier un levier de pouvoir, en contrant les prétentions idéologiques de globalisation et d'homogénéisation, qui ont trop longtemps nivelé les différences et camouflé les inégalités sociales et politiques. Comme l'a résumé l'artiste et commissaire mohawk Steven Loft, l'Internet a, en somme, un impact majeur à la fois sur la façon d'aborder la connaissance, d'occuper l'espace, le territoire, et d'entretenir les relations.³³ En témoignent notamment la création d'espaces de rayonnement et d'exposition parallèles ou intégrés aux institutions en vigueur, ou encore l'exploitation des outils de connaissances informatives et analytiques des encyclopédies libres.

Si l'exploitation du cyberespace a contribué à rééquilibrer les enjeux géopolitiques de communication et de partage, certaines pratiques, comme celle du *selfie*, participent du même coup à la réappropriation des espaces d'exploration et d'échange. L'expérience d'autoreprésentation de Zacharie Vincent semble d'ailleurs présenter un précédent profitable de ce phénomène. Dérivant de l'autoportrait, le *selfie* ou autophoto se définit comme une photographie prise par un individu de lui-même dans un environnement qui révèle ses affinités et ses ambitions. Il permet ainsi de livrer un récit intime à travers un réseau de relations. L'expression «égoportrait», qui tend à traduire une attitude essentiellement égocentrique, mérite d'ailleurs d'être élargie, de manière à englober une quête identitaire complexe impliquant une appropriation territoriale. Dans cette optique, le *selfie* réinvestit le potentiel

31. Steven Loft, «Aboriginal Media Art and the Postmodern Conundrum: A Coyote Perspective», dans Melanie Townsend et al., dir., *Transference, Tradition, Technology*, Banff: Walter Phillips Gallery Editions, 2004, p. 95.

32. Cette section reprend des éléments émis dans notre article «L'exploitation du cyberespace chez les artistes contemporains autochtones: levier de parole et d'occupation du territoire», dans *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, n° 15, 2015, Actes du Colloque «Amérindianités et savoirs», Poitiers (France), 18–21 mars 2014, <http://mimnoc.revues.org/2135> (consulté le 24 août 2016).

33. Loft, op. cit. Voir également Heather Igloliorte, Julie Nagam et Carla Taunton, *Indigenous Art: New Media and the Digital*, PUBLIC, n° 54, hiver 2016.

dialogique de l'autoportrait pictural, les échanges avec un spectateur. Il vise à témoigner d'un ici et d'un maintenant et résulte d'un réflexe de réappropriation de son environnement. Par ailleurs, il prolonge la révolution de démocratisation et d'autonomisation de l'image amorcée avec l'invention de la photographie: comme l'ont expliqué l'historienne de l'art Suzanne Paquet et le géographe Guy Mercier,³⁴ c'est au XIX^e siècle que la photo de paysage a permis au public de vivre un nomadisme par procuration et de prendre connaissance des lieux et territoires captés à l'autre bout du monde par une élite suffisamment aisée pour voyager et se procurer cette technologie de pointe. Si, au début du XX^e siècle, l'invention de l'appareil portatif, jumelée à la démocratisation de l'industrie touristique et à l'expansion de la mobilité, a élargi l'accessibilité de cette expérience, la diffusion récente des images numériques et des *selfies* sur le web semble avoir parachevé la mainmise de l'individu sur son espace et le partage de ce rayonnement. Ainsi, le *selfie* ne constituerait pas un simple acte narcissique, mais participerait au franchissement d'une nouvelle frontière identitaire. La possibilité de partager l'autoreprésentation à large échelle permettrait, en somme, au sujet de franchir une nouvelle étape de cette affirmation, comme si sa diffusion sur les médias sociaux réveillait un ancien réflexe de reconnaissance de parenté, d'appartenance clanique, le besoin de faire reconnaître notre identité par une communauté signifiante.

Il est remarquable, à cet effet, que de nombreux artistes aient exploité l'autoreprésentation au-delà de ses formes traditionnelles pour adhérer à cette dynamique et au principe interrelationnel du «all my relations».³⁵ En témoignent notamment le projet inuit #sealfies, qui s'inscrit dans un vaste mouvement de riposte aux pressions d'abolition de la chasse au phoque,³⁶ ou encore le projet photographique *La Traversée/Ashu-takusseau* de Michel Dépatie, qui présente un dialogue entre les prétentions ethnographiques d'Edward Curtis et les *selfies* fournis par des Autochtones eux-mêmes, afin de susciter une réflexion sur les instances de la représentation. Il en va de même pour certaines autoreprésentations des vidéastes de la Wapikoni mobile,³⁷ et pour les avatars créés par l'artiste mohawk Skawennati dans le cadre du projet vidéoludique «Second Life», présenté à l'exposition *Tomorrow People/Le monde de demain*, au centre d'artistes Oboro en 2017, qui permettent d'inaugurer un tout nouvel imaginaire identitaire et territorial. De son côté, l'artiste d'origine kwakwaka'wakw Sonny Assu a également exposé, dans ses séries *iDrum* et *#selfie* (que le lecteur peut consulter en ligne³⁸), les liens qui unissent aujourd'hui les individus aux communautés d'intérêts, à travers ces nouveaux territoires. Pour concrétiser cette expérience, l'artiste a fait appel notamment à la forme circulaire et anthropomorphe du tambour, qui évoque le rythme organique des battements du cœur, tandis que les motifs inspirés du design des iPod et autres produits Apple suivent la forme des schémas traditionnels totémiques sinueux de la *form-line*, qui évoquaient le principe de transformation organique et les liens qui unissent tous les êtres vivants.³⁹ Chez Assu, les motifs ne s'inscrivent toutefois plus strictement dans le cadre du support, dont la fonction consistait à circonscrire et à organiser les composantes dans un ensemble unifié, suivant la dynamique d'interdépendance, mais sont liés par les cordons d'alimentation et de connexion. Ne respectant plus non plus la distribution symétrique, qui reproduisait la structure organique des êtres

34. Suzanne Paquet et Guy Mercier, dir., *Le paysage entre art et politique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2013, p. 14–54.

35. Voir à ce sujet Zena Pearlstone et Allan J. Ryan, dir., *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, Santa Fe, Wheelwright Museum of the American Indian, 2006.

36. Voir à ce sujet le film *Angry Inuk* d'Alethea Arnaquq-Baril, ONF, 2016.

37. La Wapikoni mobile est un organisme fondé au Québec en 2004. Il comprend un studio itinérant permettant aux jeunes Autochtones de réaliser des documentaires, vidéoclips et courts-métrages, afin d'exprimer leur réalité.

38. Sonny Assu. *Interdisciplinary artist*, www.sonnyassu.com/images/iconsume; www.sonnyassu.com/images/shamelessselfie (consulté le 24 août 2016).

39. Voir à ce sujet Bill Holm, *Northwest Coast Indian Art. An Analysis of Form*, Seattle, University of Washington Press, 1965.

vivants, ils explorent plutôt un espace sans limites. Suivant ces nouveaux agencements et dispositions, on peut se demander si l'artiste a cherché à pointer le fait que l'identité individuelle ne repose plus sur un communautarisme concret, sur une filiation clanique, et que sa quête est désormais guidée par une communauté d'intérêts qui voit à valider ou non cette identité. Ces contacts semblent également prendre place dans un espace d'échange décloisonné et fragmenté, ouvrant néanmoins sur des formes identitaires multiples.

Ces quelques exemples nous ont donc permis de constater que les visions autochtones du temps et de l'espace véhiculées par les créations artistiques permettent d'actualiser et d'adapter certains modes de savoir, de faire et de penser, et de redessiner la carte des mémoires et des relations. On peut se demander toutefois si la culture dominante se trouve prête à revoir ses modèles spatiohistoriques et à envisager une cohabitation significative des visions du monde, et si les ambitions de réconciliation qui se multiplient ne serviront en réalité qu'à passer l'éponge sur l'histoire coloniale et à réhabiliter les injustices commises. L'avenir nous le dira. En dépit de ces incertitudes et des questionnements sur la portée réelle des œuvres au-delà du strict champ artistique, des créateurs et d'un public déjà en partie sensibilisé, rappelons que la sphère culturelle, sa mémoire et ses traditions s'avèrent plus que de simples artefacts, qu'elles s'incarnent avant tout dans ceux qui les portent et les reçoivent, et que ces microhistoires fondent en réalité l'Histoire et les territoires de mémoire. ¶