

L'onderha

Guy Sioui Durand

Numéro 122, hiver 2016

Affirmation autochtone

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80412ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2016). L'onderha. *Inter*, (122), 4–19.

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 Québec vers le Kanata et les trois Amériques, est devenu l'un des rares documents de synthèse en français sur l'art autochtone¹. 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 alter-

mondialistes 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 mélangent. 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

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



cérémoniels ravivent des formes culturelles amérindiennes immémorales. Sous le chaud soleil du samedi après-midi, l'exécution d'un chant d'honneur a lieu comme moment sociologique de vérité.

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, traditionaliste 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 appareils 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'*ononhio*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 MARCHÉ

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 Québec 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.

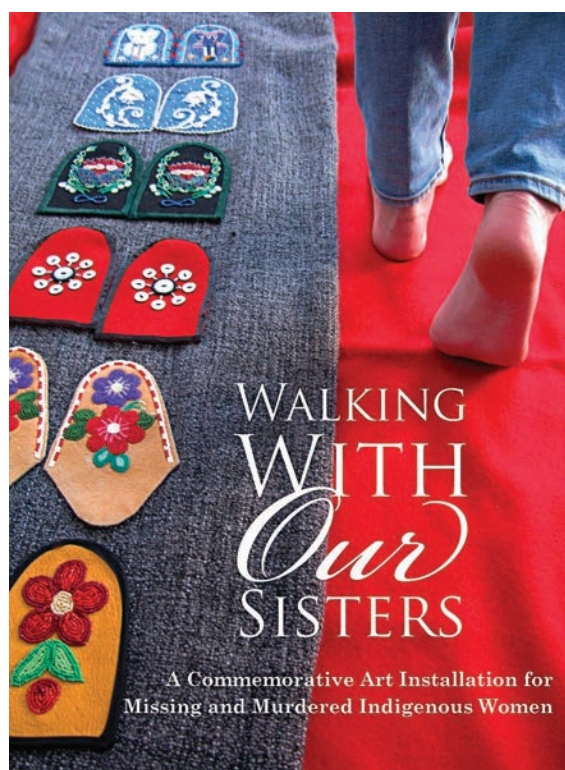
Des performances de Rebecca Belmore initiées au début des années deux mille à l'autre bout de la contrée (Vancouver) jusqu'à la thématique générale du second Printemps autochtone d'art à Montréal, en passant par le projet évolutif *Walking with our Sisters* mis de l'avant par l'artiste métisse Christi 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 Québec. 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 Québec 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'initie, « 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 Maels-tröm, 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, performeuse, 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 5^e 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 Hanne-norak, 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, Hanne-norak 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, performeuse, 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 *Akakohhsa'/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 Tajin.

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 Phénomèna 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, *Québécoisie* (2013) de

Mélanie Carrier et Olivier Higgins, *Paroles amérindiennes* (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 XXI^e 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 *Kakawew, 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 brochant 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 fonde 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 Iroquoise 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 Haudenosaunee (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:ka (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 enfle les perles.

Sur les traces des souvenirs d'une partie de son enfance passée au Nouveau-Brunswick, cette artiste kanien'kehá:ka 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-Labilliois et Victoria Labilliois 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 : Gesgapegiag'jg (Cascapédia), Getnig (Restigouche), Tlapataqanji'jg (Nouvelle) et Sipug.

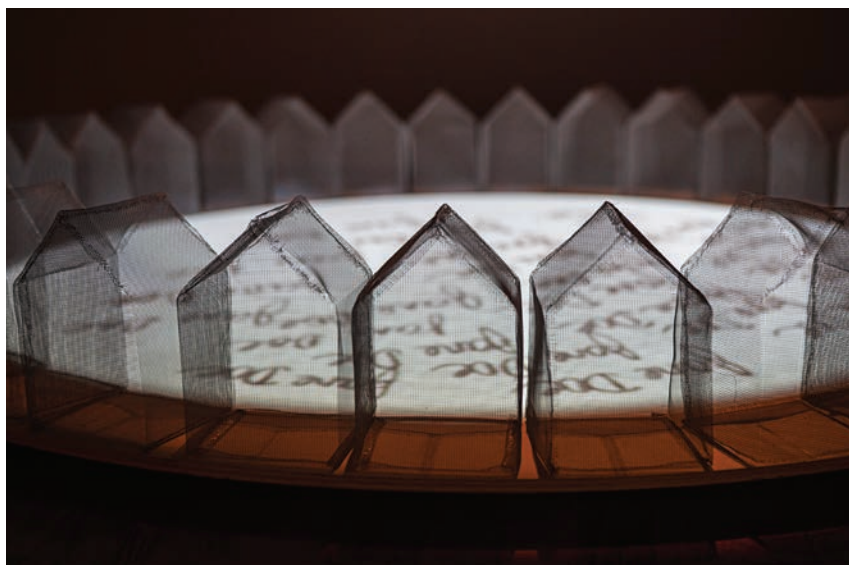


For Those Who Didn't Make it Home

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 *Onewkwéhtara Kanehtsôte*, 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 sculpteur 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 encastées dans des caissons lumineux.

Dream Catcher, conçu en 2014, s'infilte 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 couverture, 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" ». 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 esquivée 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 création⁹. »

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 lieux/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 décennie des années deux mille, on note une plus grande circulation d'artistes autochtones, de plus en plus d'expositions et de résidences internationales. 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 Jamesie 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 exploiters 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 *Nionwentsio*, *Nitassinan*, *Nitas-kinan*, *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*, *Québécoisie* 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 Jamesie*, 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 Jamesie*, 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.

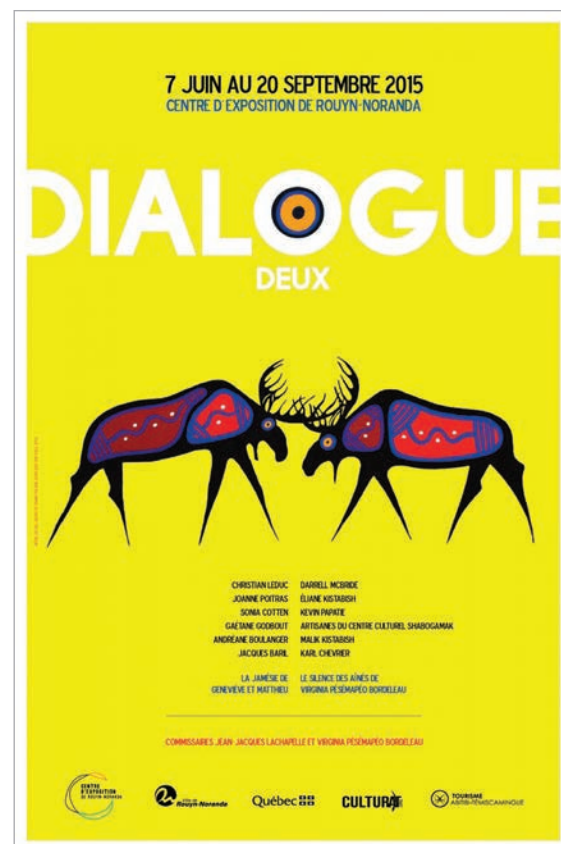
Dans un tel contexte, il est tout à fait logique que le duo de commissaires ait convoqué artistes québécois et amérindiens des communautés du Témiscamingue et de l'Abitibi pour un projet de cocréation. Le jumelage par paires de créateurs autochtones-allochtones avait comme objectif d'aller dans le territoire 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 originaux 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 bâtit, le résultat donne beaucoup plus à songer au mythe fondateur iroquoien de la femme qui tombe du cosmos sur le dos d'Yadiah'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, Iwouskêa 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-performatrice. 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 entraînait 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 algonquienne 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 algonquienne, *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 crie, 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 courtépointe 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 pan-canadien 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 pictorialité, 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 *Ononchio* 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 « lakwé:iahere (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 conceptions et mises en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».