

Les « passeurs » des réserves vers les villes. Deux trajectoires d'artistes amérindiennes : Sonia Robertson et Rebecca Belmore

Chloë Charce

Number 104, Winter 2009–2010

Indiens
Indians
Indios

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62602ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Charce, C. (2009). Les « passeurs » des réserves vers les villes. Deux trajectoires d'artistes amérindiennes : Sonia Robertson et Rebecca Belmore. *Inter*, (104), 52–57.

» LES « PASSEURS » DES RÉSERVES VERS LES VILLES. DEUX TRAJECTOIRES D'ARTISTES AMÉRINDIENNES : SONIA ROBERTSON ET REBECCA BELMORE

CHLOË CHARCE



Il y a de cela bien des lunes. Un Indien assis au bord du Grand Fleuve observe depuis longtemps l'horizon. Il pressent quelque chose qu'il ne peut expliquer.

Un matin, assis sur son billot, il regarde rêveusement au large. Il voit apparaître un navire comme il n'en a jamais vu. Le navire accoste sur la plage. Un homme blanc vient parler avec l'Indien toujours assis sur le billot : « Pousse-toi un peu ! dit l'homme blanc. »

L'Indien laisse l'étranger s'asseoir sur le billot. Mais le nouvel arrivé ne cesse de le pousser. Et toujours, il répète : « Pousse-toi un peu ! Pousse-toi encore ! »

L'Indien bousculé par ces coutumes imposées sans respect se retrouve à l'autre bout du billot. Alors, l'homme blanc dit effrontément : « Maintenant, tout le billot m'appartient ! »

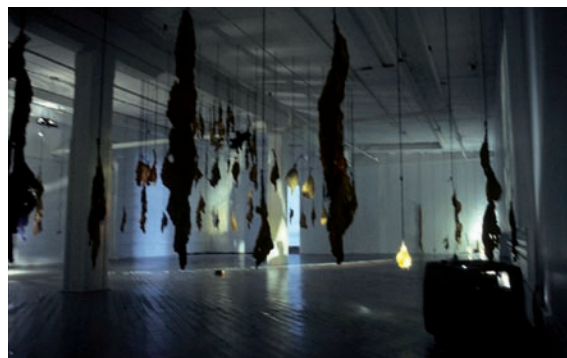
Cette fable wendate illustre bien le sentiment de perte vécu par les premiers habitants après l'arrivée des colonisateurs sur le continent américain : perte du territoire, de la culture et de la mémoire ; perte d'identité, synonyme de pauvreté, de dégénérescence culturelle, de sentiments de culpabilité et d'impuissance. Ces conséquences désastreuses, issues de l'incompréhension de l'« homme blanc » face aux coutumes de l'« Indien », ne cessent de se répercuter de génération en génération depuis l'histoire du « Nouveau Monde ».

Mises à part les lourdes conséquences de cette marginalisation, l'existence de lieux de résistance contribue à une renaissance de l'imaginaire amérindien. Avec un regard empreint d'une volonté de transformer les mentalités, les préjugés et la vision réductrice de la part de la « culture dominante » sur les communautés amérindiennes, des artistes comme Sonia Robertson (Inue de Mashteuiatsh, Québec) et Rebecca Belmore (Anishinabekwe d'Upsala, Ontario) souhaitent se faire comprendre et faire valoir leur culture comme étant une culture vivante et non archaïque, dépassée et figée dans le temps.

Laissons-nous surprendre et émouvoir par les œuvres de ces deux artistes qui nous ouvrent les portes de leur « territoire imaginaire »². Si Sonia privilégie une vision de partage, d'échange et de rapprochement plutôt qu'une de confrontation face au passé historique³ en offrant des univers oniriques et métaphoriques liés à la spiritualité autochtone, Rebecca utilise le corps comme instrument de polémique pour raconter la souffrance du corps autochtone traumatisé et montrer les cicatrices de la blessure coloniale.



> Sonia Robertson, *Dialogue entre Elle et moi à propos de l'Esprit des animaux*, centre des arts Skol, Montréal, 2002. Photos : Guy L'Heureux



> Sonia Robertson, *Nipishtanau Tshishtemau/Je donne le tabac*, 3^e impérial, Granby, 1997. Photo : Sonia Robertson.

Sonia Robertson : l'œuvre éphémère comme espace de rêve

L'art, comme l'explique Nicolas Bourriaud, « ne cherche plus à figurer des utopies, mais à construire des espaces concrets⁴ » : l'œuvre d'art devient un lieu existant à l'intérieur même du réel, un interstice du tissu social ouvert à l'interaction et à l'intersubjectivité. Et, à l'instar de la théorie duchampienne de l'art, l'œuvre d'art actuelle provoque des rencontres fortuites et des rendez-vous en créant son propre espace-temps. Des pratiques orientées vers le relationnel, l'immatériel et l'éphémère, par exemple, explorent les multiples possibilités de la relation du spectateur à l'œuvre en instaurant de nouvelles temporalités dans lesquelles l'art expérimente et interroge le réel.

Ayant pour seul ancrage l'histoire et la mémoire des lieux qu'elle *habite* le temps de chaque manifestation artistique, l'artiste Sonia Robertson voyage d'un endroit à l'autre, d'un récit à l'autre, à la manière d'une nomade. Parallèlement au nomadisme de l'identité, défini notamment par Rosi Braidotti⁵, ses œuvres *in situ* et éphémères transgressent en effet les frontières identitaires et artistiques pour nous raconter l'histoire personnelle de l'artiste : celle d'une petite fille ayant grandi près du lac Piekuakami, sur la terre de ses ancêtres, mais aussi celle d'une Inue ayant été en contact avec la société blanche qui l'entoure. De telles œuvres font en l'occurrence écho à la mémoire collective : celle des ancêtres, du mythe et du territoire.

Son installation *Refaire l'alliance* par exemple, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec et construite sur le site de la bataille qui avait opposé la France et la Grande-Bretagne en 1759, offre avec sensibilité un nouveau sens aux

conséquences historiques de ce conflit pour les communautés autochtones du territoire canadien. L'artiste Inue s'inspire des bas-reliefs situés sur la façade du musée, qui illustrent la rencontre entre Champlain et les communautés des Premières nations dans une perspective essentiellement eurocentrique. Elle utilise ainsi l'énergie de l'espace pour souligner les lacunes de cet imaginaire national – ayant véhiculé une vision fautive et romantique des peuples autochtones à travers des images stéréotypées de l'« Indien » –, pour offrir un nouveau souvenir national commun. Quatre ceintures tissées de perles transparentes, au centre desquelles dansent des bandes de négatifs du paysage environnant, sont suspendues et investissent l'environnement physique dans une tension entre le plafond et le sol. En plus de créer un lien entre le passé historique et le présent, c'est-à-dire le contexte actuel dans lequel vivent les communautés autochtones, ce dispositif évoquerait par le fait même l'ambiguïté de l'espace entre le Ciel et la Terre, entre l'espace créateur du Père et le monde terrestre de la Terre-Mère. Le spectateur se voit appartenir à ces deux univers à la fois. La projection d'images des Plaines, des arbres centenaires et du fleuve Saint-Laurent sur les ceintures perlées fait appel aux esprits des lieux, des ancêtres et des récits historiques qui s'entremêlent au profit d'une nouvelle alliance. Mouvement, lumière et ombres portées suggèrent la puissance mnémotique de l'espace dans « un continuum vibrant de temps et de lieu »⁶ entre le souvenir des ancêtres et du territoire, les batailles européennes et l'époque actuelle. Une bande sonore qui laisse entendre des bruits de guerre, des sons de la nature et la voix de l'artiste se greffe au « territoire de la mémoire »⁷ proposé par cet environnement *in situ*. Si la ceinture *wampum* traditionnelle, brodée de coquilles de palourdes (*quahog*), servait à documenter les alliances, les grands événements et les accords entre les Premières nations et les Européens, les *wampums* de Sonia Robertson suggèrent métaphoriquement de nouvelles relations possibles entre les communautés autochtones et la société occidentale qui semble encore empreinte d'amnésie culturelle. C'est avec un regard poétique et une portée critique manifeste que *Refaire l'alliance* se présente comme une prière, un espace sacré où se rencontrent deux histoires dans de nouvelles possibilités d'échange⁸.

De plus, la prière de l'artiste se mêle aux prières des femmes de sa communauté qui ont participé à l'entreprise rituelle de perler. Si cette énergie en partage rappelle les performances de Sonia Robertson qui laissent naître une identité collective, les prières de perles sont ici partagées entre des femmes autochtones, suggérant une double puissance symbolique – à la fois idéologique et politique. Or, par une réappropriation de la production artistique traditionnelle, l'artiste participe à une réinscription dans le présent des arts historiques faits par les femmes des Premières nations. La réalisation en commun de ces ceintures *wampums* contemporaines introduit de manière subtile et poétique une perspective féminine face aux nouvelles possibilités de communication entre les peuples que suggère *Refaire l'alliance*, ce qui, par ailleurs, semble témoigner de l'importance de la femme dans les communautés autochtones et évoquer une forme de prière implorant un avenir meilleur pour les femmes dans les réserves.



> Sonia Robertson, *Refaire l'alliance*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 2005. Collection du Musée canadien des civilisations. Photo : Sonia Robertson.

Notes

- 1 Jean Sioui, *Le pas de l'Indien : pensées wendates*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1997, p. 74-75.
- 2 Le « territoire imaginaire », qui transgresse les frontières physiques et matérielles du contexte d'aliénation pour en explorer les limites intellectuelles et créatrices, est un terme emprunté à Guy Sioui Durand : « Le territoire imaginaire », dans Elisabeth Kaine (dir.), *En marge*, catalogue d'événement, Québec, Le Sabord, 1999, n. p.
- 3 Cf. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours/In My Lifetime*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 42-43. En l'occurrence, Lee-Ann Martin fait allusion à une « nouvelle alliance pour l'avenir » et à un « territoire de paix » exprimés dans l'œuvre *Refaire l'alliance* de Sonia Robertson. Voir également Guy Sioui Durand, *La parole changée en fumée*, manuscrit en possession de l'auteur, 2004 ; Sonia Robertson : *Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*, communiqué de l'installation, Granby, 3^e impérial, du 16 mars au 19 avril 1997.
- 4 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001, p. 48.
- 5 Cf. Rosi Braidotti, « Introduction : By Way of Nomadism », *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 1-39.
- 6 L.-A. Martin, *op. cit.*, p. 43.
- 7 *Id.*, *ibid.*
- 8 Cette interprétation est inspirée de l'ouvrage de Lee-Ann Martin (*ibid.*, p. 39-44).

Par une approche conceptuelle et immatérielle du photographique, Sonia Robertson capte la lumière et l'âme de ses sujets au-delà du réel, au-delà de ce qui nous est donné à voir. Incarnant le rôle de « voleuse d'âmes » – conjointement à la croyance de certains Autochtones pour qui la photo vole l'âme et l'esprit des lieux –, elle souhaite exprimer l'essence des êtres et des éléments⁹. Son expérimentation du mouvement l'amène non pas à montrer la réalité telle qu'elle est, mais à la donner à voir comme impression. À l'aide de projections lumineuses et de suspensions dans l'espace, elle impose des jeux de regard et des transformations de points de vue : elle propose ainsi un trajet au spectateur et l'invite à vivre une expérience liminaire qui le transformera, le cas échéant, à l'instar d'un rite de passage¹⁰.

Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac) est exemplaire de ce type d'installation qui propose un parcours¹¹ et témoigne de cette sacralité du lieu où l'esprit des choses se manifeste plus que les choses elles-mêmes. L'œuvre s'inscrit dans un rapport dialectique entre l'actualisation du mythe purificateur du tabac et le geste créateur de l'artiste, qui renvoie à la mémoire historique et sociale du bâtiment – ancienne usine de l'Imperial Tobacco. Le trajet commence par un pot rempli de tabac haché à l'entrée – symbole de partage et offrande à la Terre – mis à la disposition du visiteur, qui se fait en même temps complice de l'œuvre puisqu'il en conserve un fragment. Celui-ci est invité à suivre le trajet constitué par le déploiement en spirale de feuilles de tabac suspendues au plafond de la grande salle. Au centre se trouve la représentation d'une perdrix (dont la « danse » est associée à la spirale) qui évoque le rituel du calumet sacré. Fait de plumes, d'ossements et d'une mâchoire de bison, ce symbole illustre aussi la femme-bison blanc, personnage mythologique qui a apporté aux êtres humains le calumet sacré et donné au tabac son caractère rituel¹². Bison et perdrix, gardiens de la survivance et de l'abondance, forment ainsi un couple mettant en scène les symboles mâle et femelle. Des projections de diapositives qui éclairent les longs lambeaux brunâtres et les murs se mélangent aux volutes de fumée de tabac qui se consomment dans l'environnement *in situ*.



> Rebecca Belmore, *Inkwewak Ka-ayamihwat : Means Women Who Are Speaking*, 1989. Photo : Lawrence Cook.

Dans une petite pièce adjacente entièrement recouverte de terre, des semis de tabac sont disposés en une autre configuration de spirale, symbole cyclique de la vie. Sonia Robertson nous livre ainsi les étapes de transformation de la plante dans un lieu industriel, ayant substitué à la valeur première d'usage spirituel du tabac une valeur d'échange. L'artiste transcende ici la simple définition du mythe au profit d'un intéressant métissage entre l'utilisation traditionnelle du tabac dans sa communauté et son aspect commercial en tant que produit de consommation dans les sociétés occidentales¹³. L'œuvre deviendrait à la fois un espace de partage et de conciliation entre les appartenances culturelles¹⁴.

Rebecca Belmore : le corps comme lieu de résistance

Rebecca Belmore, quant à elle, tente de restituer des interstices de parole propices aux arguments que les histoires officielles feignent de ne pas entendre. Dans ses réalisations, l'artiste nous raconte des histoires : des histoires souvent tragiques ; des histoires vraies que la mémoire collective et la Grande Histoire ont préféré ignorer¹⁵. La performance est pour elle un moyen d'expression appartenant à la fois aux traditions anciennes et à l'art actuel. C'est un instrument de polémique où son propre corps incarne « le siège de l'histoire et de la mémoire, de la violence et de la souffrance, de la commémoration et de la résistance »¹⁶. En ce sens, la présence du corps devient paradoxalement le témoin de quelque chose d'absent ; il exprime un sentiment de manque, de vide, de perte. Une perte d'identité issue notamment de l'effacement de sa culture ojibwa et de sa langue d'origine par la colonisation, thème qu'elle aborde sous une multitude de formes et de gestes significatifs. Sa prise de conscience de la singularité de son identité et de son corps autochtones l'a en effet incitée à s'engager dans une sorte de lutte politique par le biais de l'artistique.

Que ce soit par l'intermédiaire du corps ligoté, du corps au travail, des mains qui cousent, coupent, lavent ou construisent, l'artiste exploite des ensembles d'images et de gestes répétitifs pour exprimer une sorte de lutte, un combat auquel répond toujours une image paisible du corps au repos¹⁷. L'œuvre intitulée « Fringe », une photographie en format géant exposée sur un panneau publicitaire lors de la quatrième édition de *Plan large* en 2008 (événement organisé par Quartiers éphémères), est exemplaire de cette tension, synonyme de la violence infligée au corps autochtone : si elle paraît douce et sans souffrance, elle n'en est pas moins sournoise, violente et destructrice, comme l'a été l'ensemble de l'entreprise coloniale. Dans un décor épuré, une femme de dos à demi nue est étendue sur un lit, à l'image d'une odalisque vue par un peintre néoclassique. Elle montre un corps marqué par une longue cicatrice recousue de perles rouges, venant rompre avec la blancheur immaculée de l'ensemble. Telle une plaie jamais pansée de la blessure coloniale, le rouge des perles est aussi celui « du sang des ancêtres sur la blancheur : souvenirs sanglants de la souffrance imposée sous une couverture officielle »¹⁸. Si Rebecca Belmore n'utilise pas son propre corps cette fois, la violence de l'image est tout aussi marquante et significative de la violence infligée aux femmes autochtones. Une telle composition crée un impact visuel

9 En effet, l'artiste elle-même se considère comme voleuse d'âmes. Elle explore ainsi le flou photographique qui lui permet de transgresser les limites des apparences et du sujet visible pour nous montrer l'invisible. Cf. Laure Morali, « La voleuse d'âmes » [en ligne], *Innu Aitun : vie culturelle, artistes innus*, réf. du 25 mai 2005, www.innuaitun.com/modules/smartmedia/folder.php?categoryid=2&folderid=13 ; « Sonia Robertson : dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux » [en ligne], *Skol, centre des arts actuels*, réf. du 15 juillet 2005, www.skol.qc.ca/programmation/saisons/0002/robertson.html.

10 À propos de cette question du liminaire dans l'expérience rituelle, voir l'ouvrage séminal de Victor W. Turner *Le phénomène rituel : structure et contre-structure* (Paris, Presses universitaires de France, 1969).

11 Selon les informations recueillies lors de notre entretien avec l'artiste le 24 janvier 2004. Cette même idée de trajectoire, de trajet, de parcours ou de dialogue, est aussi exprimée par Guy Sioui Durand dans *La parole changée en fumée* (op. cit.).

12 Selon les informations recueillies lors de mon entretien avec l'artiste, le 24 janvier 2004.

13 L'analyse de l'œuvre *Je donne le tabac* est basée sur l'interprétation de Guy Sioui Durand dans *La parole changée en fumée* (op. cit.) et sur le communiqué de l'exposition *Sonia Robertson : Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)* (op. cit.).

14 Cf. *id.*, *ibid.*

15 Cf. L.-A. Martin, op. cit., p. 9-15.

16 *Id.*, *ibid.*, p. 9.

17 Cf. Jessica Bradley, « Rebecca Belmore : l'art et l'objet de la performance », dans Jann L. M. Bailey et Scott Watson, *Rebecca Belmore : Fountain*, Vancouver, Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery et The University of British Columbia, 2005, p. 63.

18 L.-A. Martin, op. cit., p. 13.

19 Cf. J. Bailey et S. Watson, op. cit.



> Rebecca Belmore et Reona Brass, performance dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, Québec, 1994. Photo : François Bergeron.

20 Or, sa reconnaissance pour la force spirituelle de l'eau provient de son patrimoine culturel qui lui a appris l'existence de Micipijiu, esprit habitant dans les eaux de la mémoire anishinabe et exprimant les tragédies de l'existence humaine. Même si elle ne mentionne jamais son nom, l'artiste connaît son importance et son rôle dans sa culture. Cf. J. Bradley, *op. cit.*, p. 93.

21 « L'eau de la mémoire, l'eau de la rédemption, l'eau de l'oubli » (traduction libre) Daniel Baird, « Trauma Mama » [en ligne], *The Walrus Magazine*, réf. du 2 septembre 2005, www.walrusmagazine.com/article.pl?sid=05/06/01/2156257.

22 Cette interprétation est inspirée de ces textes : J. Bailey et S. Watson, *op. cit.* ; L.-A. Martin, « The Waters of Venice : Rebecca Belmore at the 51st Biennale », *Canadian Art*, vol. XXII, n° 2, p. 48-51 ; Sarah Milroy, « Visual Arts : Rebecca Belmore *al dente* », *The Globe and Mail : Report on Business Magazine (ROB)*, supplément publicitaire, mai 2005, n. p. ; « Rebecca Belmore : Fountain, 2005 Venice Biennale » [en ligne], *Parinadimigallery*, réf. du 15 août 2005, www.parinadimigallery.com/Belmore/index.html ; Megan Williams, « Painting the Town in Red : Rebecca Belmore's Splashy Debut at Venice Biennale » [en ligne], *CBC*, réf. du 15 août 2005, www.cbc.ca/arts/artdesign/belmore.html.

dans le paysage urbain montréalais, substituant au message publicitaire un message politique et engagé. Elle provoque un sentiment à la fois d'attraction et de répulsion chez celui ou celle qui regarde, jouant avec les oppositions *pure et impur*, *douceur et violence*, *confort et menace*.

Ce rapport de tensions formelles et sémantiques est souvent exploité dans le travail de Rebecca Belmore, qui crée délibérément des ambiguïtés visuelles pour déstabiliser et déranger la perception du spectateur. Par exemple, dans le passage de la performance à l'installation vidéo, l'artiste porte une attention particulière à l'écran. L'œuvre « Fountain » (performance présentée à la *Biennale de Venise* en 2005), projetée sur un écran liquide formé d'une mince cascade d'eau, établit une distance physique entre l'espace du spectateur et l'espace virtuel de la vidéo, ce qui affecte de surcroît la netteté de l'image. Cette chute d'eau sous pression, qui incarne une présence imposante par le son qu'elle émet, donne au montage l'effet d'un film abimé et devient, à défaut de la présence physique de l'artiste dans le lieu, la performance elle-même¹⁹. Son intervention, filmée sur la plage d'une zone industrielle près de Vancouver, expose judicieusement le pouvoir immense accordé à l'eau par les récits traditionnels de sa communauté d'origine²⁰. C'est une journée grise et froide d'hiver, typique de la côte Nord-Ouest du Pacifique. Un feu s'allume comme par magie. Tous les sons sont amplifiés et se font écho, comme si nous étions dans un rêve. L'action filmée en boucle montre l'artiste qui porte

sans arrêt un seau d'eau de l'océan à la rive. Ce geste répété semble exprimer la futilité d'une tâche ménagère associée au travail des femmes. Son propre corps devient le producteur de sens : porteur du pouvoir entre les quatre éléments, ce corps subit une transformation à la manière d'un rituel. Rebecca Belmore semble tout d'abord lutter contre les forces de l'eau en se débattant féroce avec le seau dans l'océan glacé ; ensuite calmée, elle s'agenouille et maintient le seau sous l'eau, puis se lève et marche vers la rive ; elle s'arrête et jette le contenu du seau sur l'objectif, qui recouvre l'écran d'un voile de sang ; on perçoit enfin la silhouette immobile de l'artiste à travers les coulisses sanglantes qui déforment et fragmentent l'image. Le seau et son contenu connotent ainsi l'image de la « fontaine » que Belmore s'est engagée à amener à Venise, ville où a été inventé ce dispositif. L'offrande semble en même temps porter le poids de l'histoire coloniale : elle évoque la souffrance et le sang versé aux temps des conquêtes et de la colonisation (le port de Venise représentant l'esprit des explorations maritimes européennes). Comme le souligne Daniel Baird, l'eau serait en même temps « *the water of memory, the water of redemption, the water of oblivion* »²¹. De plus, si l'eau est pour Belmore l'essence même de la vie, sa performance symboliserait, bien au-delà de la blessure historique, la puissance de l'eau et la relation qu'elle établit avec toute l'humanité : l'eau de la Terre-Mère relie nos corps aux éléments essentiels et devient le sang de la vie elle-même²².

Pour une réécriture de l'histoire au féminin

Par le biais de perles enfilées, de pièces cousues, d'objets réanimés ou de discours sous-jacents sur l'image et la condition de la femme « indienne », Sonia Robertson et Rebecca Belmore rendent hommage au travail assidu et minutieux de l'art des femmes autochtones, accompli au service de leur communauté, et semblent faire jaillir de leurs œuvres une puissance féminine. Puissance qui porte le poids d'une histoire fondée sur la domination de l'homme blanc sur le reste du monde. La présence intrinsèque de ce lien culturel dans les œuvres manifeste en même temps l'importance sociale de la femme amérindienne, originalement considérée comme étant l'être de raison qui éduque et oriente l'avenir de la société. En effet, les Autochtones attribuent à la femme des pouvoirs essentiels à la vie et une faculté de comprendre ses lois : le statut qu'on lui accorde est en lien direct avec la référence à la Terre comme étant la mère de tous les êtres, elle aussi composée d'un corps, d'une intelligence et d'une âme. L'esprit de la Terre qui construit la vie matérielle serait donc féminin²³.

Et comme le souligne Georges E. Sioui²⁴, le jésuite Joseph-François Lafitau fut le premier Européen à avoir fait découvrir au monde occidental le sens de cette perception démocratique amérindienne, conférant à la femme une autorité au sein de sa famille et de sa communauté, l'associant à la Terre. Il consacre cet « empire des femmes » par le terme *gynécocratie*²⁵. Bien que cette conception matriarcale de la société selon Lafitau ait été remise en cause – notamment par Roland Viau dans son étude ethnohistorique sur la condition féminine dans les sociétés iroquoiennes anciennes²⁶ –, il reste

que le statut de la femme autochtone est au moins égal à celui de l'homme, et ce, jusqu'à l'arrivée des Européens. Ce partage équilibré de responsabilités réciproques entre les genres au sein de la société est lié à la vision amérindienne du Cercle sacré de la vie, fondée sur le respect, la cohérence et l'équilibre entre les êtres et les choses. C'est ce que l'historien huron-wendat Georges E. Sioui appelle noblement le « génie amérindien »²⁷. Celui-ci s'oppose à la théorie évolutionniste du monde qui fait de l'homme le centre de la création et où les rapports d'inégalité et de domination bousculent sans cesse les êtres au profit du concept d'évolution.

Un parti pris

« Jouant à l'Indienne »²⁸ dans leurs interventions artistiques, Sonia Robertson et Rebecca Belmore récupèrent les images stéréotypées qui ont travesti l'histoire – reflets de fantasmes d'un passé idyllique – et qui ont été exploitées par la politique et l'économie afin de contrôler la destinée des Premières nations. Elles révèlent ainsi des prises de conscience face à la réalité d'exiguïté vécue dans les réserves où le repli identitaire comme conséquence logique de l'aliénation coloniale prend trop souvent le dessus sur les possibilités de communication et d'échange. Loin de rejeter le passé, c'est aussi un regard audacieusement tourné vers l'avenir, un pont qui engage un dialogue, une ouverture sur un monde nouveau. Cette vision de l'avenir est d'autant plus significative qu'elle participe à la mise en valeur des femmes autochtones : en effet longtemps oubliées et occultées des livres d'histoire, ces femmes combattent aujourd'hui les effets

23 Cf. Georges Emery Sioui, « Le cercle sacré de la vie : le matriarcat », *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 22-27.

24 *Ibid.*, p. 23.

25 Joseph-François Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Maspero, t. 1, 1983, p. 73. Cet aspect est aussi discuté par G. E. Sioui (*op. cit.*, p. 23-24).

26 Cf. Roland Viau, *Femmes de personne : sexes, genres et pouvoirs en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 2000.

27 G. E. Sioui, « Introduction », *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, *op. cit.*, p. 3.

28 Selon l'expression *Jouer à l'Indien* de Guy Sioui Durand : « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre » (*Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXIII, n° 3, 2003, p. 23-36).

29 G. Sioui Durand, « L'art autochtone est de l'art contemporain », dans John K. Grande, *Art, nature et société*, Montréal, Écosociété, 1997, p. 129.

30 Cf. Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 67-149.



> Daina Augaitis et Kathleen Ritter, *Rebecca Belmore : Rising to the Occasion* (Catalogue d'exposition, Vancouver Art Gallery, 2008, 126 pages).

Rebecca Belmore : Rising to the Occasion

L'exposition *Rising to the Occasion*, initiée par la Vancouver Art Gallery, est la première à offrir un bilan de l'œuvre de Rebecca Belmore, une artiste canadienne de descendance ojibwée, arrivée en milieu de carrière. Faisant de sa pratique un lieu à partir duquel dénoncer les abus et les injustices perpétrés contre les Autochtones, l'artiste contribue, depuis le début des années quatre-vingt-dix, à transformer les consciences. C'est autour d'une œuvre phare de Belmore – *Rising to the Occasion*, une performance datant de 1987 devenue par la suite une œuvre matérielle – que s'est articulée cette exposition éponyme. Organisée autour de trois axes majeurs propres au travail de l'artiste, l'exposition met de l'avant le rôle prépondérant qu'elle donne à son corps – un corps féminin, différencié et politisé –, les références constantes qu'elle fait à des situations et à des lieux spécifiques issus de l'actualité ou de l'histoire, et sa préoccupation pour la nature et le rapport à la terre. À l'image de cette démarche aux multiples configurations, le catalogue de l'exposition contient plusieurs textes empruntant à toutes sortes de registres. Interprétations subjectives, récits poétiques, textes analytiques et entretien nous permettent ainsi de mesurer la profondeur de ces œuvres dont la sobriété sied bien à la gravité du propos.

Alors que les cocommissaires Daina Augaitis et Kathleen Ritter donnent un aperçu des lignes de force qui traversent la pratique de Rebecca Belmore, Robert Houle, dans un essai

dont la forme reprend le rythme de ses déambulations dans les parcs de Paris, à l'origine de son projet d'écriture, pose un regard beaucoup plus personnel sur ses œuvres. Parsemé de réflexions et de rapprochements à d'autres créations artistiques issues d'époques et de contextes très différents, le texte de Houle envisage la démarche de l'artiste comme une « évocation allégorique de son intériorité ». Marilyn Burgess insiste plutôt sur les liens qu'entretient Belmore avec la nature, avisant une grande part de sa pratique artistique, que ce soit sur le plan formel, par son emploi récurrent de matières naturelles, ou sur un plan plus conceptuel, certaines œuvres référant au genre traditionnel du paysage alors que d'autres témoignent de préoccupations écologiques. Adoptant une approche thématique, l'auteure suggère une lecture des œuvres de l'artiste organisée autour des quatre symboles élémentaires que sont le feu, l'eau, la terre et l'air. Ailleurs, Kathleen Ritter propose une réflexion sur le passage de l'action (performance) à la représentation (les versions installatives, sculpturales ou photographiques des performances) dans la pratique de Belmore, en plus de se pencher sur la réinterprétation du motif de la femme allongée, ou odalisque, dans ses œuvres. Finalement, ce qui retient l'attention de Marcia Crosby, ce sont les œuvres qui jouent le rôle de monuments dédiés à la mémoire de victimes inconnues et de leurs souffrances. En reconnaissant leur traumatisme dans

de la discrimination et de la violence qui dominent encore trop souvent les communautés depuis le début de l'époque coloniale.

À l'instar de la portée universelle véhiculée dans *Je donne le tabac* de Sonia Robertson, les démarches des artistes présentées dans cet essai participent à ce même geste de communicabilité : par l'intermédiaire de leurs œuvres en guise d'offrandes, elles matérialisent les richesses de leur propre culture. En ce sens, je souhaite faire valoir mon *parti pris* pour le système de valeurs autochtone, ce génie amérindien qui reconnaît l'interdépendance universelle de tous les êtres, comme l'a souligné Georges E. Sioui. Je crois, comme lui, à la puissance de la philosophie autochtone et à son pouvoir de transformation des rapports interhumains dans nos sociétés modernes en crise de valeurs. En dépit de sa profonde sagesse, cette philosophie reste dans l'ombre de la pensée évolutionniste imposée par la culture occidentale, bien que les frontières entre ces deux conceptions du monde se montrent de plus en plus perméables au profit d'une « vision interactive »²⁹, comme le précise Guy Sioui Durand. Les œuvres discutées semblent véhiculer de manière astucieuse cette pensée universelle amérindienne – cette puissance de vie – en offrant des interprétations personnelles *au féminin* des valeurs autochtones dans un renouvellement de celles-ci par le biais de l'art actuel. Face aux règnes de l'urgence et de l'excès, des passions consu-

méristes effrénées, de l'assujettissement au temps accéléré, de la fuite continuelle devant un monde sans avenir imaginable – ce qui qualifie en somme l'ère de l'« hypermoderne », selon Lipovetsky³⁰ –, pourquoi ne pas privilégier une vision plus près de l'être que du paraître, plus près du réel et du spirituel que de l'illusion matérialiste du monde devenu chaotique et incertain ?

Enfin, si le « Blanc » pensait comme l'« Indien », il ne vivrait pas pour un renouvellement perpétuel de soi et du présent à travers l'hyperconsommation. Si le Blanc pensait comme l'Indien, il ne ferait pas de la mémoire un instrument de récupération au profit d'un bien-être existentiel encore une fois limité à un présent immédiat. Non, si le Blanc pensait comme l'Indien, il vivrait en harmonie avec ce qui l'entoure. Il développerait une conscience globale en plaçant sa propre existence comme faisant partie d'une totalité. Il sèmerait des graines avec amour et vertu en sachant que ses enfants, ses petits-enfants et ses arrière-petits-enfants en récolteront les fruits. Enfin, pourrait-on se demander, que serait-il arrivé si l'homme blanc avait attendu que l'Indien l'invite à s'asseoir sur le billot plutôt que d'imposer sans respect sa présence ? Peut-être aurait-il écouté ce que l'Indien avait à dire. Peut-être aurait-il appris à le connaître. Peut-être auraient-ils pu admirer le Grand Fleuve ensemble. Peut-être, en fin de compte, auraient-ils pu se comprendre. «



> Rebecca Belmore, *Fringe*, 2008.

le cadre de performances qui prennent fin sans pour autant se résoudre, Belmore insiste, selon l'auteure, sur le fait que ces drames ne sont pas historiques mais actuels, qu'ils ont lieu au quotidien.

En plus d'un récit poétique de Florene Belmore évoquant la genèse de l'installation *Wana-na-wang-ong* (1993), l'ouvrage comporte plusieurs courts textes traitant plus précisément d'œuvres en particulier. Deux performances, *Wild* (2001), réalisée à The Grange, à Toronto, et *In a Wilderness Garden*, qui tenait lieu d'atelier sur l'art de la performance donné au Banff Centre en 1997, sont décrites par l'artiste alors que « Fountain », l'installation présentée à la *Biennale de Venise* en 2005, est analysée par Richard William Hill. Considérant que les épreuves physiques auxquelles s'assujettit Belmore dans ses œuvres amènent le spectateur à voir certaines situations sous un nouveau jour – ce qu'il compare aux effets du rituel –, Hill n'hésite pas à proposer un rapprochement entre ces deux pratiques, et ce, malgré la réticence exprimée par l'artiste quant à l'emploi de ce terme pour parler de son travail. Un

entretien mené par Daina Augaitis clôt cette séquence de textes en amenant Belmore à traiter du processus de fabrication et des voyages qui ont découlé d'une de ses premières œuvres majeures, *Ayum-ee-aawach oomama-mowan/Speaking to their Mother* (1992), un immense mégaphone en bois transporté d'un bout à l'autre du Canada afin que des individus s'adressent à la Terre.

Finalement, une chronologie sélective décrivant en quelques phrases et photographies les performances marquantes de l'artiste s'avère l'un des éléments clés de ce catalogue. Grâce à elle, il devient possible de suivre l'évolution des idées au cœur des œuvres de Belmore, explorées souvent lors de performances avant de prendre la forme d'installations, de photographies ou de sculptures – un mouvement qui traverse toute sa pratique artistique. De nombreuses illustrations et une bibliographie sélective complètent cet ouvrage, le plus exhaustif dédié jusqu'à maintenant à ce travail, échelonné sur plus de 20 ans.

■ ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE