

Des chamans aux guerriers de l'art Rigoberta Menchu Tum

Guy Sioui Durand

Number 55-56, Fall 1992, Winter 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (1992). Des chamans aux guerriers de l'art Rigoberta Menchu Tum. *Inter*, (55-56), 22–26.



Domingo CISNÉROS

DES CHAMANS AUX GUERRIERS DE L'ART

RIGOBERTA MENCHUTUM

Rigoberta MENCHU représente ce qu'il y a de plus noble des Quiché — cette nation autochtone du Guatemala — et qui sont les descendants des Mayas. La lutte incessante qu'elle poursuit, après que son père fut tué, pour la restauration de la dignité des rapports entre les civilisations séculaires des Amériques et celles venues d'ailleurs, lui a valu le prix Nobel de la Paix. Rigoberta MENCHU est venue à Québec le 10 novembre 92 pour rencontrer les Premières nations ainsi que les représentants des gouvernements.

La présence de cette femme, symbole vivant d'une autre compréhension de la transversalité éthique entre les humains, m'a semblé un point tournant. Sa nomination marque la fin d'une année de célébrations de la « découverte », de la conquête puis d'une redécouverte par les Européens et leurs descendants, après 500 ans, d'une richesse de civilisation et d'un rapport à la Terre enfouis dans les mémoires ; la fin d'une rationalité à bout de souffle. Rigoberta MENCHU annonce 93 : l'année internationale des peuples autochtones proclamée par l'ONU. De la sympathie en périphérie des festivités, on passe aux réflexions sur le sort de la Terre-Mère en focalisant sur l'apport de la pensée autochtone et sur ses stratégies de régénération de la culture et de la politique.

Entre les festivités du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Stadaconé et le 350^e de la fondation de Ville-Marie sur l'île d'Hochelaga, festivités qui se fondent dans le plus vaste du 500^e de l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques ; la signification de ce que l'on commémore semble se diviser en deux continents antinomiques.

Pour les Premières nations amérindiennes américaines, la mémoire est vive d'une blessure, d'une usurpation. Pour les colonisateurs triomphants, la culture de consommation de masse et l'opportunisme d'une culture savante, prompt à piller une seconde fois au nom de l'éthique, s'offre une opportunité d'affaires d'or, comme jadis. Cette fois le cinéma, la muséologie, la littérature, la vie politique et le christianisme ont pavisé le marché.

Les termes de luttes, de droits et de générosités doivent reprendre place dans le débat de cité et de planète afin de replacer les connotations misérabilistes de certaines conduites-situations, d'ordre de la culture de consommation de masse (ex. : la contrebande de tabac) dans leur juste perspective.

née il y a déjà quelques années. J'ai trouvé pertinent d'en rendre compte aux lecteurs d'*Inter*.

La puissance imaginaire qui ressort maintenant ressemble à ce fleuve, qui est un peu l'épine dorsale de la contrée que partagent Inuit, Naskapis, Cris, Montagnais, Attikameks, Algonquins, Micmacs, Hurons, Mohawks avec les Québécois francophones, anglophones et allophones. Tout comme ce grand cours d'eau se nourrit de confluent divers, le Québec se nourrit de l'effervescence artistique amérindienne. Je profite de ce texte pour évoquer trois pistes peu documentées, d'une culture de l'espace qui pourrait souder bien plus qu'éloigner celles et ceux pour qui les rapports nature/culture tiennent encore du fabuleux et d'une éthique farouche, qui déboute quelque peu cette rationalité dominante qui prend de plus en plus des allures de post-modernité vide et avide.

La première piste concerne le rappel des influences amérindiennes dans la modernité et la postmodernité artistique québécoise. La seconde

fait l'hypothèse de la complicité des réseaux d'art actuel où la créativité autochtone déboulonne certaines pratiques, les rehausse et participe, notamment dans les années 80, à une « tribalisation » internationale. Troisièmement, c'est à un regard critique différent, sur des installations de Domingo CISNÉROS et Diane ROBERTSON ainsi que la peinture de Glenna MATOUSH qu'aboutira cet essai.

Aux notions de folklorisation et d'emprunts à l'histoire officielle va se substituer la logique actuelle des réseaux : l'art comme stratégie organisationnelle et symbolique

transformationnelle indissociable de la fierté politique globale qui s'affirme maintenant.

L'osmose silencieuse mais combien riche de fierté et de solidarité

Les ethnologues traditionnels et certains historiens de l'art ancien⁴ signalent, notamment à propos de l'art populaire et de la sculpture, l'importante influence stylistique et thématique de l'art autochtone dans l'art traditionnel québécois. Puis le silence. Comme si, une fois reconnue l'importance de l'art africain dans l'inspiration de la modernité européenne et quelques mentions lointaines des Amériques centrale et du sud, l'osmose occidentale avec les civilisations inuit, amérindienne avait cessé.

Si on emploie la notion de « transversalité éthique » plutôt que celle d'autoréférentialité historique, une toute autre perspective, de l'ordre de l'enrichissement et du rayonnement inter-culturels, apparaît quant à l'art québécois, dont l'histoire instituée devient par ailleurs de plus en plus déficiente. Pour s'en convaincre, évoquons quelques exemples autant de l'ordre des événements de culture de masse que muséaux.

Au Québec, les rapports art et politique chez les Amérindiens brûlent d'actualité depuis les événements d'Akwesasne — Kahnawake — Kanetake. Mais déjà en 84, les perceptions du sens de l'histoire, dans l'organisation des grandes manifestations devant « célébrer », initiaient un clivage irréductible. Et ça s'accélère depuis.

Lors de son passage à Québec, Diom Roméo SAGANASH, Vice-Grand chef du Grand conseil des Cris du Québec soulignait : « Souhaitons que les peuples de la terre acquièrent à temps la sagesse d'écouter et d'entendre la parole des militants qui prêchent la paix, la justice sociale, la tolérance et la réconciliation, comme le fait notre illustre invitée, notamment, dans son cas, entre les Indiens paysans et les métis citadins de son pays. Souhaitons que nous, les peuples de la terre, autochtones et autres, apprenions enfin à cohabiter sur cette planète sans nous entre-déchirer¹. »

Cette intention trouve écho et persistance dans la connivence établie ici au Québec en art actuel. Et si les Amérindiens parlaient, chantaient, imaginaient par eux-mêmes, entre eux, parmi nous, avec nous... contre nous ? Sans filtrage ? Une perspective beaucoup plus humaniste s'en dégagerait, comme on va le voir.

Ainsi, la venue en septembre à Québec des *Nouveaux Territoires*² réunissant des artistes autochtones du Québec et du Mexique, la présentation du rituel-performance *Le Porteur des peines du monde* dans un terrain vague au cœur d'Hochelaga puis à Oaxaca au Mexique ainsi que l'exposition de la montagnaise Diane ROBERTSON chez Articule à Montréal³ en novembre m'ont semblé la poursuite d'une sensibilité originale qui repose sur une connivence

Guy SIOUI DURAND

En peinture rappelons-nous trois noms, trois fabuleuses connections avec l'espace-terre, le geste furibond et le coloris bestial : René RICHARD, Alfred PELLAN et Jean-Paul RIOPELLE.

René RICHARD a vécu en nomade à même le sol et le frémissement ancestral des premiers peuples d'ici. Ses compositions ont l'envolée de la bourrasque nordique. Elles sourdent tel le torrent ; il vente dans les feuillages et les déchirures d'écorce. L'artiste fuse, huile et croque comme l'Amérindien piège, pêche et chasse.

On a souvent parlé du bestiaire mythique populaire de PELLAN. Il est fort possible que le *prisme d'yeux* avec lequel on y regarde, nous entraîne du côté des mythes fabuleux ⁵.

Farouche, inclassable dans les mouvements surrationnels européens ou d'abstraction, RIOPELLE a toujours ramené le bestiaire de la chasse et du territoire à travers toutes ses périodes. D'aucuns le considèrent comme « sauvage » ⁶.

Le domaine de la sculpture est peut-être plus explicite. On n'a qu'à penser au formidable essor international des sculpteurs sur neige inuits, d'abord lors des concours du *Carnaval d'hiver de Québec* et maintenant ailleurs ⁷.

Ici l'éthique écologique et la gestuelle sculpturale inscrite dans le matériau même de la nordicité tissent un rapport nature/culture spécifique qui rassemble plus qu'il ne distingue. En fait il y a un *Zeigst* (esprit du Temps) amérindien qui a toujours soufflé sur la sculpture québécoise tant dans son entrée dans la modernité que dans ses explorations conceptuelles environnementales et politiquement engagées.

La récente rétrospective *Naissance et persistance de la sculpture moderne au Québec 1946-61* au Musée du Québec, comme j'ai eu l'occasion de la commenter, avait beau identifier formellement et individuellement une modernité urbaine, l'organisation même de sa monstration devenait une forêt où l'ampleur des formes totémiques et mythiques dépassait les autres découpages formels ⁸. Curieusement, les conservateurs ne retenaient pas la sculpture en bois de pin et socle d'acier d'Armand VAILLANCOURT qui en 57 réclamait *Justice aux Indiens d'Amérique*. Pourtant France HUSER du *Nouvel Observateur* avait retenu cette sculpture comme une des quatre œuvres typiques dans *l'Histoire en quatre temps* préparé par le Musée d'art contemporain de Montréal en 87 ⁹.

J'ai souvent insisté sur l'engagement constant de VAILLANCOURT dans les causes politiques dont celles des Amérindiens des trois Amériques. En 70 à San Francisco il s'associait les tribus dissidentes de l'Ouest lors de la construction de sa célèbre sculpture-fontaine de l'Embarcadere Plaza. En 87, il entreprendra une immense sculpture environnementale en République Dominicaine, en hommage aux luttes d'identité des Premières nations et en 92 dans le mail Saint-Roch à Québec, il établira onze grandes sculptures-totems dont la signalétique et l'animation rendent *Hommage aux Amérindiens*. VAILLANCOURT y diffuse le fascinant poème de John COLLIER *The Iroquois Creed* : « He believed in a forgiving spirit, preferring atonement to revenge, in converting enemies to friends (...) » ¹⁰.

La trajectoire sculpturale conceptuelle et environnementale de Bill VAZAN est aussi empreinte d'influence des Premières nations. En 80, au *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi*, son immense parc-sculpture trace un récit mythique montagnais : *Outlickan Meskina* c'est-à-dire les chemins aux omoplates de caribous. Une telle transversalité esthétique et éthique, on pourrait la débusquer, en gravure chez René DEROUIN (ex. : *Migrations de civilisations entières* dans son installation en axe Nord-Sud au Musée du Québec à l'été 92), dans la complicité de Lise

LABRIE avec Domingo CISNÉROS ou dans des expérimentations de Reno SALVAIL.

Et depuis les événements de l'été 90 sur les terres de la nation mohawk, il y a une recrudescence, chez nombre d'artistes non-autochtones, d'allusion à la symbolique et la sensibilité amérindienne (ex. : *Ca(n) not age* de LAFLAMME, BÉLANGER et PARTAIK à La Chambre blanche, le 1 % *Vortex* de Richard MARTEL pour la bibliothèque de l'Ancienne-Lorette à proximité de Wendake le village des Hurons. L'artiste a incorporé cent noms de grands chefs et guerriers de la nation huronne wendat sur un affichage lumineux). L'art y-gagne-t-il en noblesse ?

Mais cette fraternité imaginante, n'aura de sens noble — et non seulement celui de caution ou d'opportunisme thématique — que si il y a présence amérindienne et non seulement son évocation. C'est ce qui m'amène au second point : la participation progressive des créateurs hurons, wendats, montagnais, *tepehuanais*, mohawks et micmacs, attikameks, abénaquis, cris, ojibway, etc. qui s'activent dans ce développement spectaculaire des réseaux d'art autour des institutions, des centres d'artistes, des revues, des événements d'art locaux et internationaux, des pratiques de la performance, de l'installation et des œuvres hybrides ; une présence qui affirme l'émergence de l'artiste chasseur, du chaman, du guerrier dans l'art actuel, préfigurant plus qu'on ne le pense les crises politiques et territoriales et surtout cette solidarité inter-Amériques dont Rigoberta MENCHU est en 93 le symbole vivant.

Les trajectoires d'artistes comme Domingo CISNÉROS de La Macaza, Diane ROBERTSON de Mashteuatsh (Pointe-Bleue) Yves SIOUI DURAND de Wendake, Glenna MATOUSH de Mistassini, Edward POITRAS de Régina, Eric ROBERTSON de Vancouver ou Dana ALAN WILLIAMS d'Hochelaga deviennent capitales dans ce déploiement insoupçonné et dont je voudrais esquisser quelques moments-clés.

Du chaman au guerrier : la haute intensité magique

Déjà en 74, le collège Manitou à La Macaza animé par Domingo CISNÉROS constituait une amorce de transformation de la pratique artistique amérindienne. L'expérience sera brève mais initiatrice pour plusieurs. Entre 76 et 84 s'installent au Québec les réseaux d'art parallèle d'obédience contre-institutionnelle : regroupements et centres d'artistes, revues et événements d'art établissent une effervescence créatrice où vont s'immiscer progressivement plusieurs artistes amérindiens. Domingo CISNÉROS est exemplaire sur ce plan. En 82, il participe au numéro double de la revue *Intervention* de Québec consacré au lieu (n° 15-16). Commentant son œuvre *Anima Bruta* (crâne et jambes d'original), il énonce les fondements chamaniques et guerriers de son implication : « Qu'elles parlent toutes les langues, qu'elles atteignent le cœur, qu'elles combattent la décadence et le désenchantement. Il n'y a pas de regret. La seule cure est un art sorcier, guerrier. Donc, santé physique, mentale, morale, exigences absolues pour contenir les profondeurs et les vides. Aucune importance, car la nature nous échappe déjà. Et nous avec elle. Conjure, quémante, ensorcelle, agite, enchante ! Tu ne veux pas un art sans paradis mais le massacre est quotidien. C'est pour cela que ta création doit être armée. Et rappelle-toi toujours que ton imagination est l'énergie la plus forte qui puisse exister... Et viendra le jour où tu sentiras que ce sont les œuvres que tu fais qui te font toi » ¹¹.

L'année suivante on le retrouve en compagnie de Lise LABRIE occupant la pointe à Chouinard près de Saint-Jean-Port-Joli où se tient l'événement *Le Langage expérimental des Traces*. Création environnementale, réappropriation du territoire et potlach interactif caractérisent ce travail créatif ¹².

En fait, entre 76 et 84, l'infiltration artistique amérindienne dans l'art actuel est ponctuelle, progressive. Or, l'année 84 sera décisive à tous les points de vue. Il y a renversement de perspective. Alors qu'au milieu de la décennie, s'opère un glissement dans les activités des réseaux d'art engagé, des centres d'artistes et dans les événements, c'est tout le contraire qui s'amorce chez les Amérindiens. L'art amérindien va se donner des assises autonomes qui vont transformer la problématique de l'émergence des pratiques artistiques autochtones. Il y a une postmodernité autoréférentielle authentiquement autochtone, propre à l'ensemble des Innus.

Sans être l'élément déclencheur, les supposées grandioses fêtes, célébrant le 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier en terre de ce qui va devenir la Nouvelle-France, attisent la cohésion politique et artistique des Premières nations. Réunies au Lac-Beauport en marge des célébrations au Vieux-port de Québec, les journées de rencontres posent non seulement la question « 450 ans et après ? » mais se transforment en un espace-temps de création. C'est là, parmi les siens que Yves SIOUI DURAND, mon frère, crée *Le Porteur des peines du monde*. En 85, ce théâtre/performance/rituel remportera le prix des Amériques au Festival international du théâtre des Amériques à Montréal ¹³. En septembre 92, après une tournée en Europe et dans l'Ouest canadien, il reprendra *Le Porteur des peines du monde* au cœur d'Hochelaga, dressant ses palissades sur le terrain vague près du nouveau Musée d'art contemporain en guise de mise à distance critique vis-à-vis les célébrations « rentables » de Montréal et de la « découverte » des Amériques par Colomb. Au début de 84, Domingo CISNÉROS expérimente, avec plusieurs artistes québécois et canadiens l'art environnemental dans la *Zona del Silencio* du désert mexicain ¹⁴. Il participera aussi à un atelier d'art autochtone du Symposium international *Rendez-Vous 84* à Saint-Jean-Port-Joli. Il formulera dans la presse écrite son projet de renouvellement de l'art actuel autochtone.

C'est aussi en 84 qu'a lieu le début des festivals *Innu Nikamu* à Maloténam. Ceux-ci ne cesseront de croître au point de lancer des artistes montagnais et de participer à des événements d'art internationaux. (Le groupe KASHTIN, Cyril FONTAINE, les chanteuses katajak et Joseph MCKENZIE à *Polyphonix 16* à Québec en 91).

Le rapport art et politique amérindien qui se transforme au milieu des années 80 tient à une dimension qui a trait à la culture de l'espace : l'autogestion de son propre territoire imaginaire et réel.

En 85 à Mashteuatsh (Pointe-Bleue) se tient le Village de la paix et au Parc Cartier-Brébeuf à Québec l'événement l'Été indien : radio communautaire, campement et création du rituel/installation/performance *La Cerveille renversée* de Yves SIOUI DURAND.

En 86, Diane ROBERTSON modifie passablement la notion de peinture en direct au *Symposium de la peinture en direct de Baie Saint-Paul* sous le thème *Art et paix*. « Les Amérindiens seront l'élément déclencheur d'une réflexion profonde sur la possibilité de paix en ce monde », avançait Diane ROBERTSON. Ce faisant elle avait « installé » un rituel transcendant la simple peinture ¹⁵.

Lise LABRIE et Reno SALVAIL font de même en 87 lors de l'événement *L'Esprit des Lieux* à Rimouski. Il faut dire que depuis 83 la thématique art et écologie anime plusieurs événements. Le rapport à la Mère/Terre devient central (*Art et écologie, Un temps/six lieux*, 83, *L'Esprit des Lieux*, 87, *Art et Écologie 2*, 87, *Elementa Naturæ*, 87).

Entretiens les Domingo CISNÉROS, Diane ROBERTSON, Edward POITRAS participent aux activités régulières de nombre de centres d'artis-

tes, tels que Langage Plus (Alma), Le Lieu (Gepèg), La Centrale et Article (Hochelaga) ¹⁶. En 91, on retrouve trois de leurs installations évoquant la transformation actuelle du rapport aux animaux et à la nature dans l'exposition *L'Œil Amérindien* au Musée de la civilisation à Gepèg.

L'autre date majeure est 90. La réappropriation territoriale quitte le seul espace imaginaire pour s'inscrire dans le contexte politique : Akwesasne — Kanasetake — Kahnawake donne un tout autre relief aux stratégies artistiques. On passe du chaman, combattant les forces de la mort au guerrier, fier et renouant avec son identité et avec une éthique indissociable du sort de la Terre. On passe des participations folklorisées aux événements autogérés de création et à des propositions qui modifient le sens même de ces pratiques d'art actuel que sont les installations, la sculpture environnementale et la performance/théâtre.

Été 90, *Mitchinamécus* aux confins de la Laurentie, *Boréal Multimédia* autour de Domingo CISNÉROS entraîne une trentaine d'artistes venus d'Europe et du Canada dans l'événement *Écart*. La problématique Art et Nature prend forme d'un quotidien brut dans un territoire décloisonné ¹⁷. Aux *Cent Jours d'art contemporain* tenus en plein Hochelaga, CISNÉROS barricade son installation tandis que les flèches stylisées, animées de l'esprit mythique d'un Edward POITRAS révèlent tout à coup leur puissance de réappropriation symbolique de la fierté de l'action autochtone.

Il faut donc comprendre le déploiement de multiples expositions d'art des Premières nations à Gepèg comme la résultante d'un développement en réseau qui prend forme pendant les années 80 et dont 84 est une année charnière. En 90 le choc est brutal, le fossé entre les nations apparaît comme une blessure.

Alors que les sphères *politicienne* et *économique* entre en conflits constitutionnels, juridiques et en rondes de négociations, paradoxalement la sphère artistique, initiatrice du renversement des perspectives, donne le ton par l'avenue de la complicité, des rapprochements et d'une transversalité des problématiques devenant de plus en plus communes. Participation des nations amérindiennes à la *Biennale de la Havane* en novembre 91 (Rebecca BELMORE, Domingo CISNÉROS, Joseph DAVID, Edward POITRAS) ¹⁸. Les liens Nord-Sud entre les premières nations se solidifient ; on connaissait déjà les rapports entre le Québec et le Mexique (CISNÉROS, DEROUIN, TÉTRAULT, SIOUI DURAND et *La Conquête de Mexico*) ¹⁹.

La monstration de la puissance régénératrice des symboles amérindiens s'accélère. Les expositions fusent : par exemple l'exposition d'art mohawk au centre Strahearn en février 92,

l'exposition d'art montagnais *Contact grandeur nature* à Gepèg en février (Glenna MATOUSH y présentait deux œuvres : *Poisson teint (contaminé)* et *Eva Matoush à la lecture*), puis cet automne à la Bibliothèque Gabrielle-Roy et cet hiver à la Plaza Alexis Nihon à Hochelaga.

Retenons que l'autonomie des Premières nations renouvelle le rapport art et politique. C'est une relecture de l'apport et des influences amérindiennes dans la créativité actuelle. Dans son essai *Québec, activisme et performance : des*

actuelle de la puissance artistique amérindienne. Elle est immémoriale, inscrite dans la *Terre sacrée*. Seulement, elle est redevenue stratégique. Après un long combat de survivance contre le « parquage », l'imaginaire amérindien s'est resitué progressivement dans une complicité avec les artistes québécois — toutes allégeances ethniques comprises — (la plus récente pièce *Alanauvidet* du dramaturge Robert LEPAGE aborde justement cette connivence entre le théâtre et le sort politique de la nation huronne-wendat en collaboration

avec les artistes autochtones. Domingo CISNÉROS aura été l'organisateur de la participation du Canada à la huitième *Biennale de la Havane*, etc.). Mais plus important encore, cette émergence d'espace authentiquement autochtones d'expérimentations actuelles : le collectif *Boréal Multimédia* à l'Annonciation dans les Hautes-Laurentides, le festival *Innu Nikamu* à Malioténam, la troupe de danse Pildowi, les productions Ondinok, le musée amérindien de Masteuiatsh, le musée Abénaki d'Odanak, le Centre culturel de Kahnawake, etc.

Des chamans aux guerriers de l'art : 500 ans

C'est toute cette trajectoire qui façonne les tensions, les vides, l'ossature de l'installation de Domingo CISNÉROS, *Hochelaga*, présentée aux Voûtes du Palais à Québec (*Nouveaux Territoires...*). Alors que toute la bourgade vit une scission, l'élévation du coyote transcende ce déchirement sombre. Sauf que cette fois CISNÉROS a placé les pulsions de vie alentour — le regardeur devenant piégé ou complice. Le territoire réel alentour d'Hochelaga a pour nom Kanawake —

Kanasetake mais surtout la forêt laurentienne, immense laboratoire de créativité. L'art que pratique Domingo CISNÉROS concerne la puissance. Présent à la biennale de Sept-Îles et à *Terre, Esprit et Pouvoir* au Musée des Beaux-arts d'Ottawa, CISNÉROS sera en 93 en Norvège en compagnie de Lise LABRIE. La force de ses œuvres, surtout ses installations récentes, sourd de l'Esprit de la Terre. Mais d'une manière qui peut sembler paradoxale. En vérité il y a une complémentarité évolutive.

CISNÉROS possède un grand savoir. Comme un chaman. De ses terres mexicaines il a apporté l'ambiguïté des forces immatérielles : la lumière et l'ombre, Éros et Thanatos, la vie et la mort, les puissances destructrices et les forces transformatrices. Cette dualité énergétique n'est pas mythique. Elle est actuelle, stratégique et politique. Elle s'incarne, j'en ai donné des étapes, dans ses œuvres comme dans ses projets.

L'installation de Diane ROBERTSON aux Voûtes du Palais réhabilitait l'esprit chasseur. *Sans titre*, je serais tenté de l'appeler « le piège qui s'efface » dans la mesure où l'apparente fragilité de la structure et le délavé des coloris de la peau tendue, de manière informelle, renferment toujours la



manifestes-agis à la manœuvre, Alain-Martin RICHARD signale en quoi il y a un apport important de l'esprit autochtone amérindien à l'évolution actuelle de la performance, pratique d'art en apparence la plus typique de l'individualité occidentale. Ainsi le rituel-performance d'un Yves SIOUI DURAND, les prestations pures et émouvantes d'un Joseph MCKENZIE et de son petit-fils et de Cyril FONTAINE lors du festival *Oralités/Polyphonix* ^{16 20} transforment de façon spécifique la compréhension et la puissance de la pratique québécoise de la performance : « ces données originales basées sur des pratiques traditionnelles qui vont vers la maîtrise du corps matériel, du corps son et du corps médiatique... avec ou sans moyens, dans les musées ou dans la rue, dans les galeries (...) comme si le Québec était à la jonction précise de l'Europe et de l'Amérique... C'est sur cette tension, comme une maîtrise des écarts (la langue, le choix constitutionnel, l'occupation territoriale, de partage des terres, le fugace, le permanent) que la performance au Québec imprime une courbe sensible au débat quotidien ²¹ ».

Il ne faut donc voir aucun hasard, aucune conjoncture ponctuelle dans la manifestation

puissance de la tente tremblante. Diane ROBERTSON « campe » dans une légèreté joyeuse l'imaginaire montagnais dans tout ce qu'il a de noblesse festive. Elle « trappe » l'art actuel par des installations qui sont autant de « pièges » délicats que de dispositifs perspectifs, lesquels sont le propre de l'intellectualisation de l'art. La symbolique de la tente est présente depuis Baie Saint-Paul. Elle structure le double support de l'agencement de ses installations. Le premier aspect tient du geste pictural et du tissage : la peau tendue, la toile qui recouvre l'ossature et qui transforme l'acte en rituel. On ne peut que la frôler. En solo chez Skol en novembre 92, ROBERTSON y a créé une autre installation de puissance symbolique : un mouvement de la bête qui appartient à l'émotion mythique et aux traces d'une culture de chasseurs : l'élan et l'outarde confondus (voir le texte de Sonia PELLETIER plus loin dans ce numéro).

C'est dans cette sensibilité de l'osmose avec le territoire vécu que se mêlent la texture et le geste pictural de Glenna MATOUSH, de Mistassini au Québec, dont la peinture incorpore bouleau et poils d'orignal. Sa peinture-totem à Place Fleur de Lys à Québec dont la sûreté du geste et la chaleur du coloris mixte de manière métaphorique le baume et le bouclier : les enfermements mais aussi les vides, les blocages, les signaux qui reprennent les codes esthétiques de l'art actuel sans s'y conformer. Les couleurs ont une autre référence, les textures un autre rapport tactile : celui de la Terre/culture de l'espace et des êtres qui l'arpentent, mi-animaux, mi-esprit.

Ces installations et fictions, que l'on aurait pu considérer comme des restes « ethnographiques », comme des « traces » ethnologiques, au contraire se mettent à vivre, à œuvrer nos sensibilités. Les peaux d'ours, de castor, de caribou, le panache de l'orignal, la tortue renferment de fabuleuses poésies qui échappent à la rationalité. Elles sont des extensions des pulsions Éros, indissociables de la Terre mythique, féconde, accueillante même dans la mort. C'est que dans « l'œil amérindien », l'esprit animal veille, ruse et appelle l'action.

Du chaman au guerrier, le trajet allait être inouï. Le fabuleux mythique a dérivé vers le territoire organisé de l'imaginaire : le champ de l'art actuel. Le mythe maintient cette même utopie de liberté généreuse insoutenable aux yeux des colonisateurs ; c'est l'agrandissement hors-normes des angoisses des deux tiers de l'humanité, pas seulement en réserves. La famine de l'esprit est aussi cruelle que celle du corps²². À condition de vouloir de l'art...

NOTES

- 1 Diom Roméo SAGANASH, « De la grisaille de l'histoire est sortie la rose de l'espoir » *La Presse*, lundi 23 novembre 92, p. B-3.
- 2 *Nouveaux Territoires 350-500 ans après*. Expositions d'art aborigène contemporain du Québec, du Canada et

- 9 Voir *Histoire en quatre temps*. Musée d'art contemporain de Montréal, 87.

- 10 Armand VAILLANCOURT, *Hommage aux Amérindiens*. Sculpture et installation au Lieu, centre en art actuel, Québec, mars 92. Voir Guy SIOUI

DURAND, « Les arbres de Vaillancourt en forêt amérindienne », dans *Inter* 54, p. 54-56.

- 11 Domingo CISNÉROS, « Anima Bruta », dans *Intervention* 15-16, juin 82, p. 63.

- 12 Catalogue *Événement expérimental sur le langage des traces*, Saint-Jean-Port-Joli, 83.

- 13 Yves SIOUI DURAND, « Émergence d'une dramaturgie amérindienne », dans *Performance au Québec 1970-90*. Éditions Intervention, Québec, 91, p. 358-360.

- 14 Voir catalogue *Zona del Silencio*, Éd. Intervention, Québec, 84.

- 15 Jean-Claude LEBLOND, « Un contexte culturel différent », dans *Vie des Arts*, n° 137 (L'art autochtone au Québec), décembre 89, p. 32-35.

- 16 Gepég signifie Québec en langue micmac ; Hochelaga signifie Montréal en mohawk.

- 17 Daniel POULIN, « Écart : l'application d'une solution », dans *Inter* 49, 91, p. 49-50.

- 18 Richard MARTEL, « Cuerta Biennal de la Habana », dans *Inter* 53, 92, p. 47.

- 19 Voir Pierre BEAUCAGE, « La Conquête de Mexico de Yves SIOUI DURAND », dans *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 91, p. 87-89.

- 20 Voir André TROTTIER, « L'espace du dicible », dans *Inter* 53, 92, p. 23-26.

- 21 Alain-Martin RICHARD, « Québec. Activisme et performance : des manifestes-agis à la manoeuvre », dans *Performance au Québec 1970-90*, op. cit., p. 20-40.

- 22 DELAGE, Denys. *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est. 1600-1664*. Montréal, Boréal Compact, 91.



Joseph McKENZIE

du Mexique, du 18 septembre au 18 octobre 92 à Québec, organisées par les Éditions Planétaires. À la bibliothèque Gabrielle-Roy (artistes autochtones du Québec et du Mexique), aux Voûtes du Palais et dans les anciens locaux d'Holt-Renfrew (exposition autochtone pan-canadienne). Participants amérindiens au volet d'art aborigène contemporain du Québec et du Mexique tenue à la bibliothèque Gabrielle-Roy à Québec du 18 septembre au 18 octobre 1992. Inuit : Aisa AMITTU, Noah ECHALOOK, Mathiusia IYAITUK, Sammy KUDLUK. Mohawks : Ellen GABRIEL, Star HORN, Pauline LA HACHE, Dana ALAN WILLIAMS. Montagnais : Diane ROBERTSON, Marc SIMÉON, Thomas SIMÉON, Lucien-Gabriel JOURDAIN, Jean-Luc HERVIEUX. Cris/Algonquins : Virginie PESEMAPERO-BORDELEAU, Veran W. PARDEAHTAN. Appaches : Peter MORGAN, Steve McCOMBER. Abénakis : Glenna MATOUSH. Au volet *Nouveaux Territoires 350-500 ans après*, on retrouvait Domingo CISNÉROS et Diane ROBERTSON aux Voûtes du Palais et Glenna MATOUSH à Place Fleur-de-Lys.

- 3 *L'Esprit des animaux* installation de Diane ROBERTSON, en novembre 92 à la galerie Articule, Montréal.

- 4 Voir Michel LESSARD, *L'Art traditionnel au Québec* (74) et John R. PORTER, *La Sculpture ancienne au Québec*, Montréal, Éd. de l'Homme (86).

- 5 Le Musée du Québec est à préparer une grande rétrospective pour 93.

- 6 Une peinture importante de la rétrospective RIOPELLE (92) au Musée des Beaux-arts de Montréal rendait *Hommage aux Hurons* (Raquettes et oiseaux s'y croisaient en transparence). Il faut dire que RIOPELLE avait connu mon grand-oncle André dans sa jeunesse, jouant ensemble au hockey avec nul autre que Maurice RICHARD.

- 7 Voir l'article de Clément FONTAINE sur la reconnaissance internationale de la sculpture sur glace dans *Espace* 18, sculpture, hiver 92.

- 8 Voir le catalogue *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*. Musée du Québec, 92.