

Creative Conjuring, Ritual, and Place: Amanda Amour-Lynx's Skite'kmujawti in Conversation with the Works of James Gardner, Alana Bartol, and Jamie Ross

Invocations créatives, rituel et lieu : conversation entre Skite'kmujawti d'Amanda Amour-Lynx et les oeuvres de James Gardner, d'Alana Bartol et de Jamie Ross

Chris Gismondi

Numéro 105, printemps 2022

Nouveau nouvel âge
New New Age

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98790ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gismondi, C. (2022). Creative Conjuring, Ritual, and Place: Amanda Amour-Lynx's Skite'kmujawti in Conversation with the Works of James Gardner, Alana Bartol, and Jamie Ross / Invocations créatives, rituel et lieu : conversation entre Skite'kmujawti d'Amanda Amour-Lynx et les oeuvres de James Gardner, d'Alana Bartol et de Jamie Ross. *Esse arts + opinions*, (105), 42–51.

Tous droits réservés © Chris Gismondi, 2022

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**Creative
Conjuring, Ritual,
and Place: Amanda
Amour-Lynx's
Skite'kmujuawti
in Conversation with
the Works of
James Gardner,
Alana Bartol,
and Jamie Ross**

Chris Gismondi

Artists are creators in that they bring new lives and objects into our world. Processes of creative conjuring and ritualistic meaning-making are important for marginalized communities, especially during troubled and uncertain times. Observances and practices provide meaning and a relationship with place, but also higher purpose as an alternative form of spirituality. This generative process of birthing may draw overtly from occult, metaphysical, magic(k), folk, or witchcraft elements as a layer added to the act of creation. In drawing from these themes, elements of ritual often root the artist in the site as a way of grounding. Within contemporary art, ceremonial practices such as repetition and overt ritualism with specific intention heighten meaning. This attention brings art closer to a visual manifestation of divination, relationships, or reverence rooted in and responsible to place.

Most occult or neo-Pagan beliefs, which I will broadly refer to as “magic” or “witchcraft” throughout this essay, contain elements of creative fabrication, site-specific ceremonial ritual, intention with the land, and acts of elemental reverence. These practices, ideologies, relationships, and other New Age discourses influence art and are growing increasingly visible on social media. However, the largely white, Eurocentric discourses of (neo)New Age magic and witchcraft overlap with aspects of most Indigenous worldviews (such as ancestral recognition, elemental relationships, and fostering connections with the natural world) and can usurp Indigenous protocols and presence. It is a spiritual colonialism of the land that claims ownership through alternative forms of spirituality; at worst, it continues the displacement of original peoples, and at best, it takes part in appropriating or other thefts disguised as individualized spiritualism. Given this history and ongoing acts of appropriation within the (neo-) New Age movement and the evolving consumer-oriented wellness industry, I want to position a rich Indigenous artwork in conversation with the work of three witch-art practitioners. Witches owe a great debt to the preservation of and space held for land-based spiritualities, particularly in settler-colonial contexts to which European descendants relocated, with cunning folk practices as part of the colonial displacement.

Mi'kmaw artist Amanda Amour-Lynx holds a digital, isolated solo ceremony in the 2021 video work *Skite'kmujawti*. The title translates to *Milky Way: Ghost Road* and refers to the cosmological belief that the starry sky is where the Mi'kmaq originated and where they will return when they join their ancestors. Analyzing this ceremony in relation to contemporary art-witch practices illuminates diverse ways that ritual, place, ceremony, and creation circulate in contemporary art practices, while centring an Indigenous maker and world view. In the video, Amour-Lynx floats through a pastel virtual realm while footage of rivers, urban skylines, and digital worlds alternate behind her. She appears to be grounding herself, breathing and focusing, with her hands resting on her abdomen. She describes the work as “holding ceremony with myself,” a virtual ceremony that is solely hers to inhabit and adapt to as it changes. Although the piece came about from the isolation and sparse opportunities for cultural connections during the pandemic, Amour-Lynx made more than a ritual space, she gifted an immersive virtual world. A Mi'kmaq hieroglyphic form floats around her, and a digital illustration of young fiddleheads and other forms populate the screen. *Skite'kmujawti* is a virtual ritual space, a place of initiation as a precursor to something else. She wears a home-made ribbon skirt and moccasins; such regalia

connects her to spiritual protocols, demonstrating that she is ready for what will come next.

For most witch practitioners—in formal settings such as Wicca or in personal practice—an altar is an important tool as a ceremonial collection point within their domestic space. About altars, the editor of *Sabat Magazine*, Elisabeth Krohn, writes, “A part of daily spiritual life, home altars often evolve with their maker, reflecting personal and spiritual evolution and change. They often reflect a religious competence that arises from feeling, intuition, and emotion.”¹ The altar creates a permanent or temporary space of reflection and spiritual offering. It is a space that is revisited, but also always in flux. Anishinaabe art scholar Adrienne Huard writes that for Indigenous queer or Two-Spirit peoples, the fluctuating cycles of the land are a reminder of fluidity in nature, gender, sexuality, and personal evolution.² The cycles of the seasons as transitory passages are also in artist and writer Leanne Betasamosake Simpson’s essay “Land as Pedagogy,” in which “the land, Aki, is both context and process.”³ Referencing the changing natural world, Amour-Lynx’s virtual ceremony continuously shifts its setting *Skite’kmujuawti* references fabricated digital spheres, urban cityscapes, and clips of the real land and waterways.

Transitoriness is not reserved for the earthly plane. Amour-Lynx alludes to star knowledge, sky world, and related teachings in Mi’kmaq epistemology that focus on the land cycles. One of the hieroglyphic forms that appears is a beading motif, recalling family relations—past, present, and future. The “cosmic canoe” symbol also touches on the spirit realm, the underworld, the transfer of knowledge between the two, and the earthly domain between them. The painter James Gardner draws from medieval “esoteric,” occult, alchemical, and astrological imagery in his practice. Both Gardner and Amour-Lynx demonstrate that the sky as a body of knowledge has been a staple in European and Indigenous understandings of ourselves. Planetary or star knowledge is a popular and growing aspect of New Age spiritualism more broadly, particularly in zodiac compatibilities and planetary birth charts. This interest is not new, but was foundational to the development of early Western science, alchemy, and navigation. Gardner’s *Neptune Bathing* (2018) features an abstracted, pondering figure sitting among pools of blue and green, with an ominous purple sky above. In Roman mythology, brothers Jupiter and Pluto control the realms of heaven, earth, and the underworld. As a planetary archetype, Neptune is responsible for the collective mindset, fantasy, and dreams. Dreamwork, visions, spirit realms, and other natural connections were all sources of inspiration for *Skite’kmujuawti*. In *Jupiter in Detriment* (2018), Gardner forewarns a decline of the generous, prosperous, and successful associations with the fatherly archetype. The composition is fractured, chaotic, and spilling from the middle plane to a cavernous orange and purple swamp below. The seemingly cautionary tale fits into a pre-modern European



understanding of apocalypse and rebirth as cycles of renewal. These cycles not only repeat themselves in terrestrial happenings but in planetary alignments and paths such as retrogrades, equinoxes, and eclipses. Amour-Lynx and Gardner both pull from star stories as lessons for the earthly world, and as a process of finding meaning. For Amour-Lynx, this process includes stepping into a role of custodian of the land. Such individualized meaning making in the grand order of the universe is a solution to the nihilism of the modern age or the psychic suffering of Medieval planetary myths.

Returning to terra firma, the rivers that run through *Skite’kmujuawti* are not those of Mi’kma’ki (the territory of the Mi’kmaq peoples), but the fluid streams bring to mind a world rich in water. Wiccan writer Arin Murphy-Hiscock describes outdoor sacred spaces, either produced or visited, as a crucial backdrop to ceremonies.⁴ She suggests that bodies of water, such as streams, lakes, rivers, and ponds, are transformative spaces with associations with the magical otherworld. Although it is not always

† **Amanda Amour-Lynx**
Skite’kmujuawti, capture
 d’image | video still, 2021.

Photo : permission de l’artiste |
 courtesy of the artist

Skite’kmujuawti, image générée |
 process image, 2021.

Photo : permission de l’artiste |
 courtesy of the artist

→ **James Gardner**
Jupiter in Detriment, 2018.
 Photo : permission de l’artiste |
 courtesy of the artist

present in her work, artist and water witch Alana Bartol uses the element to explore relationships with landscapes, sites, and extraction, exemplified by orphaned oil wells and coal mines. In a process known as divination or dowsing, water witches find aquifers, sites for wells, mineral deposits, and lost belongings. Bartol draws from this tradition to engage communities in a call to action centred on stewardship, responsibility, and natural remediation. Some of these motifs appear in her recent work; for example, coal chute rubbings, botanical drawings, and dried herbs proliferate in her exhibition *Processes of Remediation: Art, Relationships, Nature* (2021). Water also flows through Amour-Lynx's work as she confronts questions concerning disconnection and reconnection contained in her digital environment. Both artists build an intimate relationship with space; Bartol's is expansive, inviting others to become stewards of the physical world, whereas Amour-Lynx's presents an exclusive space to which we are granted access only as witness.

Rituals around plants or herbs as medicines are intrinsic to many practices, and they link ceremonies to specific spaces. These pieces of geography carry with them their own teachings,

archetypes, and folk practices. For contemporary witches, plant helpers and aids are part of most magical practices. As acclaimed witch scholar Scott Cunningham notes, "The power behind herb magic is formless, shapeless, eternal... It is always there, present in abundance no matter where we are or where we travel in the universe. Though the power is formless, it takes on many forms."⁵ Plants hold energy, which can be redirected while also linking us to specific sites and ecosystems. Amour-Lynx's digital ceremony contains a cluster of three young furry fiddleheads. The tender curls, found in early spring, are a traditional food source during the hunger months. Potawatomi botanist Robin Wall Kimmerer highlights ferns as a key part of the process of "ecological succession" which creates life on rocky surfaces—first lichens, then mosses and ferns accumulate bringing being where none existed before; the crunchy lichen *Umbilicaria* is described as the "belly button of the world."⁶ Cunningham writes that in Western witchcraft, some ferns are protective and bring good fortune, and other species, such as "male fern," augur luck, love, and companionship.⁷ In the 2021 installation *Rotten Pot*, Bartol hangs bundles of dried wormwood, tansy, mullein, thistle, and

sweet clover from the rafters. These locally harvested plants pull abandoned industrial sites that have been reclaimed by nature and mountain-side ecosystems into the art gallery. They bring their energy and magic, offering protection from poor health, poison, accidents, animal predators, or evil. Some also have a dual purpose as love charms. Amour-Lynx's clusters of digital fiddleheads creep onto the screen and disappear again, just like the passage of time, cycles of seasons, or the staggered bloom of young ferns in pockets of sunshine on the forest floor. Both Bartol and Amour-Lynx evoke plants from specific spaces for protection, cleansing, and love.

Pagan prison chaplain and video artist Jamie Ross has also taken up these issues of space and connection. Works such as *XII* (2018) illuminate how incarcerated men connect to divinity and fight for state/institution recognition. Also in 2018, with support from the artist-run centre Verticale, Ross led a demonstration and walk at the Laval correctional facility where he worked. Together, Ross and the incarcerated men preformed two halves of a May Day celebration from outside and within the prison walls, centring a Pagan practice and highlighting the lack of rights for religious minorities in Québec given the Christian focus and symbolism of multi-faith spaces. Early works such as *Two to a Blanket, Feet to the Fire* (2012) explore the timber industry archive, May Day Faerie spaces, and contemporary queer Pagan communities. Ross bridges queerness, Pagan practices, and community-made sites. Amour-Lynx draws on queerness as part of her solo ceremony clothed in Two-Spirit regalia: a bolo tie, celestial and botanical ribbon skirt, and black moccasins with blue fur trim. These Indigiqueer presentations make space for a Two-Spirit ceremony even though colonization and evangelism have infiltrated so many Indigenous



1 — Elisabeth Krohn, "What Is On Your #Altar," *Sabat Magazine: II The Mother Issue* (Medialis Printing: Sabat II, 2016), 16.

2 — Adrienne Huard, "The Land is Liminal," *Atmos: Climate and Culture* (2021), accessible online.

3 — Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 151.

4 — Arin Murphy-Hiscock, *The Way of the Green Witch: Rituals, Spells, and Practices to Bring You Back to Nature* (Avon, MA: Provenance Press, 2006), 43.

5 — Scott Cunningham, *Cunningham's Encyclopedia of Magical Herbs* (Woodbury, MN: Llewellyn Publications, 2008), 8.

6 — Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants* (Minneapolis, MN: Milkweed Editions: 2013), 274, 269.

7 — Cunningham, *Cunningham's Encyclopedia*, 115–16.



communities, elders, and protocols with harmful gender binarism and heteronormativity. Similarly, be they historical or contemporary queer communities and Pagan protocols, Ross creates spaces of celebration and ceremony for self-made families, covens, and practitioners. His *Club Gemini* (2019) celebrates the Montréal homophile bar and advocacy space that opened in 1969. Ross accessed it through archives and spiritual contact with queer ancestors. Presented as a sound installation, *Club Gemini*, like *Skite'kmujawti*, creates a queer-safe ceremonial space, celebrating places of solace and connection. The spaces or rituals that we bear witness to in these works are free from erasure or persecution. One is made in response to community isolation in a languishing pandemic and the other celebrates the agitation and advocacy that resulted in the partial decriminalization of homosexuality under Pierre Elliott Trudeau. Cunningham writes plainly that magic, “however simple it might seem, provides practical solutions to problems.” He continues, “Herb magic—as with all magic—must be backed up with appropriate and timely actions in the physical world.”⁸ Amour-Lynx, Bartol, and Ross all foster spaces for community reverence or reconnection that are uniquely individual. Like most magic, these spaces and ceremonies offer solutions to problems, providing tools to fix what is broken, be it meaning, isolation, colonial separation, or environmental degradation. Artists engaged in magic, Pagan ritual, the occult, or witchcraft create for themselves and in the

process they manifest objects, actions, and behaviours that were once just thoughts.

As a process, *Skite'kmujawti* reveals itself. Amour-Lynx's work leaves traces for the learning process, with imperfect digital renderings and clipping in the animations. Drawing from DIY glitch art, she demonstrates the vulnerability of the artistic process and the imperfection of an amateur's approach to new tools such as 4D forms. This technological learning is coupled with a display of personal spiritual growth in public. Returning to altars, Krohn writes that although they are private in nature for practitioners and their spirits, some gain insight by sharing them on social media.⁹ One of the last forms to appear in *Skite'kmujawti* is the Google Maps icon, a contemporary “x marks the spot” or destination. The piece concludes with the icon hovering beside the “cosmic canoe.” As a gifted teacher and storyteller, Amour-Lynx shares her process rather than a perfect end result. And for those on a self-made spiritual path, it is a familiar refrain that the journey is itself the reward. ●

Alana Bartol

Processes of Remediation:
art, relationships, nature, vue
d'installation | installation view,
University of Lethbridge Art Gallery,
Lethbridge, 2021.

Photo : blkarts.ca, permission de | courtesy
of University of Lethbridge Art Gallery,
Lethbridge & VivianeArt, Calgary

⁸ — Ibid., 4, 18.

⁹ — Krohn, “What Is On Your #Altar,” 16.

Invocations créatives, rituel et lieu : conversation entre *Skite'kmujuawti* d'Amanda Amour-Lynx et les œuvres de James Gardner, d'Alana Bartol et de Jamie Ross

Chris Gismondi

La créativité des artistes tient au fait de donner le jour à de nouvelles vies et à de nouveaux objets dans le monde. Pour les communautés marginalisées, les processus d'invocation créative et de fabrication rituelle du sens jouent un rôle important, plus encore quand l'époque est troublée ou incertaine. Les observances et les pratiques cultivent le sens et la relation au lieu, mais fournissent aussi, en tant que forme alternative de spiritualité, un but supérieur. Ce processus génératif de mise au monde s'inspire parfois ouvertement d'éléments occultes, métaphysiques, magiques, populaires ou sorciers qui viennent étoffer l'acte créatif. Enrichis de tels éléments, les aspects rituels [de sa pratique] enrachent l'artiste dans un lieu, lui assurant ainsi un ancrage. En art contemporain, certaines pratiques cérémonielles porteuses d'une intention particulière, comme la répétition ou le ritualisme déclaré, élèvent le sens. Cette intentionnalité rapproche l'art de la manifestation visuelle d'une divination, de relations ou d'un respect profond, ancrée dans un lieu dont elle est responsable.

La plupart des croyances occultes ou néo-païennes, auxquelles je me réfère dans cet article par les mots « magie » ou « sorcellerie », relèvent d'une façon ou d'une autre de la fabrication créative, du rituel cérémoniel propre au site, d'une intention à l'égard de la terre ou de gestes de respect envers les éléments. Ces pratiques, idéologies et relations, de même que d'autres discours nouvel âge, influencent les arts et deviennent de plus en plus visibles dans les médias sociaux. Cependant, dans la mesure où ils recoupent des aspects communs à la plupart des visions du monde autochtones (reconnaissance ancestrale, relations avec les éléments, liens soigneusement entretenus avec le monde naturel), les discours majoritairement blancs et eurocentriques de la magie et de la sorcellerie (néo)nouvel âge sont susceptibles d'usurper les cérémoniaux et la présence autochtones. C'est là une forme de colonialisme spirituel qui revendique la propriété de la terre par des formes alternatives de spiritualité ; cela contribue, dans le pire des cas, à la continuation du déplacement des premiers peuples, et dans le meilleur, à l'appropriation ou à d'autres formes de pillage déguisées en spiritualisme individuel. Devant cette situation et les actes d'appropriation qui

ont cours au sein du mouvement (néo)nouvel âge et de l'industrie du bien-être centrée sur la consommation individuelle, j'aimerais instaurer une conversation entre une œuvre d'art autochtone d'une grande richesse, d'une part, et les œuvres de trois adeptes de l'art sorcier, d'autre part. Les adeptes de sorcellerie ont une dette immense envers la préservation des spiritualités centrées sur la terre et la place qu'on continue de leur faire, spécialement dans le contexte du colonialisme de peuplement où se sont installés les eurodescendants, dont les pratiques dites « de gens rusés » (sorciers, guérisseurs...) ont contribué au déplacement colonial.

Dans son œuvre vidéo intitulée *Skite'kmujuawti* (2021), l'artiste micmaque Amanda Amour-Lynx exécute, seule à l'écran et seule pendant le confinement, une cérémonie numérique. Le titre, qui se traduit par *Voie lactée : chemin fantôme*, fait référence à la croyance cosmogonique selon laquelle le ciel étoilé est le lieu d'origine du peuple micmac et l'endroit où ses membres retournent pour retrouver leurs ancêtres. L'analyse de cette cérémonie en relation aux pratiques contemporaines de sorcellerie artistique illumine les diverses façons dont le rituel, le lieu, la cérémonie et la créativité



circulent dans les pratiques de l'art contemporain, tout en se focalisant sur la vision du monde autochtone d'une créatrice autochtone. Dans la vidéo, Amour-Lynx flotte à travers les teintes pastel d'un royaume virtuel tandis que des images de rivières, de paysages urbains et de mondes numériques passent derrière elle en alternance. On a l'impression qu'elle cherche à atterrir, à s'ancrer : les mains posées sur l'abdomen, elle se concentre et respire méthodiquement. L'artiste décrit cette œuvre comme « une cérémonie tenue avec elle-même », une cérémonie virtuelle qu'elle est seule à accomplir, dont elle seule peut suivre les transformations. Bien que l'œuvre soit née de l'isolement et des trop rares occasions de relations culturelles pendant la pandémie, Amour-Lynx en fait davantage qu'un espace rituel : elle nous fait cadeau d'un univers virtuel immersif. Une forme hiéroglyphique micmaque flotte autour d'elle, et l'écran est peuplé d'illustrations numériques représentant, entre autres, des têtes de violon. *Skite'kmujuawti* est un espace rituel virtuel, le lieu d'un déclenchement précurseur d'autre chose. L'artiste arbore une jupe à rubans et des mocassins faits maison ; ce costume établit le contact avec les cérémoniaux spirituels,

montrant qu'elle est prête à accueillir ce qui va se passer ensuite.

Pour la plupart des adeptes de sorcellerie – dans un contexte organisé comme celui de la wicca ou dans leur pratique personnelle –, l'autel est un outil important, car il sert de point de rassemblement cérémoniel au cœur de l'espace privé. Au sujet des autels, la rédactrice de *Sabat Magazine*, Elisabeth Krohn, écrit : « Éléments de la vie spirituelle quotidienne, les autels maison évoluent généralement avec les personnes qui les fabriquent et dont ils représentent l'évolution et la transformation personnelle et spirituelle. Ils reflètent souvent la compétence religieuse, construite à partir de la sensation, de l'intuition et de l'émotion¹. » L'autel crée un espace permanent ou temporaire de réflexion et d'offrande spirituelle. C'est un espace auquel on revient, mais il est aussi en perpétuel mouvement. La chercheuse en art anichinabée Adrienne Huard explique que pour les personnes autochtones queers ou bispirituelles, les cycles changeants de la terre sont un rappel de la fluidité – fluidité de la nature, des genres, de la sexualité et de l'évolution personnelle². L'idée du cycle saisonnier, des saisons entendues comme passages ou transitions, figure

également dans l'essai de l'artiste et écrivaine Leanne Betasamosake Simpson, « Land as Pedagogy » : « La terre, Aki, écrit-elle, est à la fois le contexte et le processus³. » En référence aux transformations de la nature, la cérémonie virtuelle d'Amour-Lynx change constamment de décor. *Skite'kmujuawti* montre des sphères numériques fabriquées et des paysages urbains, ainsi que des clips de cours d'eau et de terres qui existent réellement.

Le plan terrestre n'a pas l'exclusivité de l'éphémère. Amour-Lynx fait allusion à la connaissance des étoiles, au monde d'en haut et aux enseignements afférents de l'épistémologie

1 — Elisabeth Krohn, « What Is on Your #Altar », *Sabat Magazine*, n° 2 (2016), p. 16. [Trad. libre]

2 — Adrienne Huard, « The Land Is Liminal », *Atmos*, 17 juin 2021, accessible en ligne.

3 — Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 151. [Trad. libre]

← **James Gardner**

Act In On, 2018.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

→ **Jamie Ross**

Club Gemini, vue de l'installation |
installation view, Pop Montréal, 2019.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Art Pop / Pop Montréal

↓ **Jamie Ross**

Unscrew the Locks from the Doors,
Un sortilège de libération, vue de la
performance | performance view,
Verticale, Laval, 2018.

Performatrice | performer :
Marie la Vierge.

Photo : Kristen Brown, permission de |
courtesy of the artist & Verticale centre
d'artistes, Laval



micmaque, elle-même centrée sur les cycles de la terre. L'une des formes hiéroglyphiques qui apparaissent est un motif de perlage évoquant les relations familiales passées, présentes et futures. De même, le symbole du « canot cosmique » évoque le royaume des esprits, le monde d'en dessous, le transfert de connaissances entre les deux et le domaine terrestre au milieu. Le peintre James Gardner, lui, s'inspire dans sa pratique de l'imagerie « ésotérique », occulte, alchimique et astrologique médiévale. Tant Gardner qu'Amour-Lynx nous font voir que le ciel en tant que corpus de connaissances est la matière première des philosophies européenne et autochtone. Le savoir sur les planètes ou les étoiles est un aspect de plus en plus populaire du spiritualisme nouvel âge en général, en particulier en ce qui concerne les compatibilités zodiacales et le thème natal. Cet intérêt n'est pas nouveau : il a joué un rôle fondamental dans les premiers développements de la science, de l'alchimie et de la navigation occidentales. L'œuvre de Gardner intitulée *Neptune Bathing* (2018) montre une figure absorbée dans sa réflexion, assise parmi des flaques de bleu et de vert, sous un inquiétant ciel violet. Dans la mythologie romaine, les frères Jupiter et Pluton gouvernent les royaumes du ciel, de la terre et des enfers. Un autre archétype planétaire, Neptune, est responsable de l'état d'esprit collectif, de l'imagination et des rêves. Travail du rêve, visions, royaumes des esprits et autres connexions avec la nature sont les sources d'inspiration de *Skite'kmujuawti*. Dans *Jupiter in Detriment* (2018), Gardner annonce un déclin des associations généreuses, prospères et réussies avec l'archétype paternel. La composition fracturée, chaotique, se déverse du plan médian dans le vaste marécage orange et violet qui s'étend en dessous. Ce qui ressemble ainsi à un récit édifiant trouve sa place dans la compréhension européenne prémoderne de l'apocalypse et de la renaissance en tant que cycles de renouveau. Ces cycles se répètent non seulement dans des événements terrestres, mais aussi dans l'alignement et le parcours des planètes – rétrogradations, équinoxes et éclipses. Amour-Lynx et Gardner se servent l'une et l'autre des histoires d'étoiles comme de leçons sur le monde terrestre et comme processus de découverte du sens. Pour Amour-Lynx, cela suppose qu'elle entre dans le rôle de gardienne de la terre. Une telle construction individualisée du sens dans le grand ordre de l'univers est une solution au nihilisme de l'époque moderne aussi bien qu'à la souffrance psychique causée par les mythes planétaires médiévaux.

Parce qu'elles retournent vers la terre ferme, les rivières qui traversent *Skite'kmujuawti* ne sont pas celles de Mi'kma'ki (le territoire des peuples micmacs) ; mais ces ruisseaux fluides n'en évoquent pas moins un monde riche en eau. Selon l'écrivaine wiccane Arin Murphy-Hiscock, les espaces sacrés extérieurs, qu'ils soient fabriqués ou visités, sont un arrière-plan crucial pour les cérémonies⁴. Elle voit les plans d'eau, ruisseaux, lacs, rivières et étangs, comme des espaces transformateurs ayant des liens avec l'autre monde, le monde magique. Quant



à l'artiste et sorcière de l'eau Alana Bartol, bien que ce ne soit pas toujours présent dans son œuvre, elle se sert de cet élément pour explorer les relations au paysage, aux sites et à l'extraction – on le voit dans ses représentations de puits de pétrole et de mines de charbon orphelins. Par un processus appelé divination ou radiesthésie, sourcières et sourciers trouvent des aquifères, des endroits propices aux puits, des dépôts de minerais et des objets perdus. Bartol s'inspire de cette tradition pour faire participer les communautés à une action centrée sur la gestion écologique, la responsabilité et la restauration des milieux naturels. Certains de ces motifs apparaissent dans ses œuvres récentes : par exemple, frottages de manche à charbon, dessins botaniques et herbes séchées prolifèrent dans son exposition intitulée *Processes of Remediation: Art, Relationships, Nature* (2021). L'eau coule également à travers l'œuvre d'Amour-Lynx, qui s'efforce de répondre aux questions relatives à

Alana Bartol
Silvery Lupine, Plants of Grassy Mountain, 2020.

Photo : permission de | courtesy of VivianeArt, Calgary

la déconnexion et à la reconnexion contenues dans son environnement numérique. Les deux artistes cultivent une relation intime à l'espace; celle de Bartol est expansive, elle invite les autres à assurer l'intendance du monde physique, tandis que celle d'Amour-Lynx présente un espace exclusif auquel nous n'avons accès qu'à titre de témoins.

Les rituels où les plantes et les herbes guérissent sont au cœur de nombreuses pratiques, et rattachent les cérémonies à des lieux spécifiques. Ces bouts de géographie sont porteurs d'enseignements, d'archétypes et de pratiques folkloriques bien à eux. Dans la sorcellerie contemporaine, les adjuvants végétaux font partie de la plupart des pratiques magiques. Comme le souligne le réputé savant sorcier Scott Cunningham : « Le pouvoir des herbes magiques est insaisissable, informel, éternel. [...] Il est toujours là, présent en abondance, sans considération du lieu où nous nous trouvons ou de ceux où nous entraînent nos voyages. [...] Quoiqu'informel, le pouvoir prend des aspects divers⁵. » Les plantes contiennent une énergie qu'il est possible de réorienter en même temps qu'elle nous lie à des lieux et à des écosystèmes particuliers. La cérémonie numérique d'Amour-Lynx montre un groupe de trois jeunes pousses duvetueuses de têtes de violon. Ces tendres crosses, qui apparaissent au début du printemps, sont une source de nourriture traditionnelle des mois de disette. La botaniste potawatomi Robin Wall Kimmerer rappelle que les fougères sont un élément clé du processus de succession écologique qui crée de la vie sur les surfaces rocheuses : d'abord les lichens, puis les mousses et les fougères s'accumulent, apportant la vie là où il n'y en avait pas; le lichen craquant *Umbilicaria* est décrit comme « le nombril du monde⁶ ». Cunningham écrit que dans la sorcellerie occidentale, certaines fougères protègent et portent chance, tandis que d'autres espèces, comme la « fougère mâle » (dryoptère), sont signe de chance, d'amour et de camaraderie⁷. Dans l'installation *Rotten Pot* (2021), Bartol suspend à des poutres des gerbes de plantes séchées, armoise, barbotine, molène, chardon et mélilot. Ces plantes cueillies localement font entrer dans la galerie d'art les sites industriels abandonnés reconquis par la nature et les écosystèmes des flancs de montagne. Elles y apportent leur énergie et leur pouvoir magique, offrant une protection contre la mauvaise santé, le poison, les accidents, les animaux prédateurs ou le mal. Certaines servent en même temps de philtre d'amour. Les bouquets de têtes de violon numériques d'Amour-Lynx glissent à travers l'écran avant de disparaître à nouveau, tout comme le temps qui passe, le cycle des saisons, ou encore l'éclosion décalée des jeunes fougères dans les bulles ensoleillées qui parsèment le sol forestier. Bartol comme Amour-Lynx évoquent les plantes à partir d'espaces précis pour leur demander protection, purification et amour.

Jamie Ross, artiste de la vidéo et aumônier païen des prisons, aborde aussi les questions de l'espace et de la connexion. Des œuvres comme *XII* (2018) éclairent la façon dont les hommes

incarcérés communient avec le divin et luttent pour leur reconnaissance par l'État ou l'établissement de détention. En 2018 également, avec l'appui du centre d'artistes autogéré Verticale, Ross a pris la tête d'une manifestation sous forme de défilé à l'établissement correctionnel de Laval où il était employé. Ensemble, Ross et les prisonniers ont accompli les deux moitiés d'une célébration du mois de mai, à l'extérieur et à l'intérieur des murs de la prison, attirant l'attention à la fois sur une pratique païenne et sur le non-respect des droits des minorités religieuses au Québec, où les lieux multiconfessionnels et leur symbolisme sont essentiellement chrétiens. Certaines de ses premières œuvres, comme *Two to a Blanket, Feet to the Fire* (2012), explorent les archives de l'industrie forestière, les lieux où vivent les fées du printemps et les communautés païennes queers contemporaines. Ross relie le fait queer, les pratiques païennes et les sites créés par les communautés. Amour-Lynx convoque le fait queer dans sa cérémonie solitaire en arborant un costume bispirituel : cravate bolo, jupe à rubans célestes et botaniques, mocassins noirs bordés de fourrure bleue. Malgré la colonisation et l'évangélisme qui imprègnent tant d'ainé-e-s, tant de communautés et de cérémoniaux d'un binarisme de genre et d'une hétéronormativité néfastes, leurs présentations autochtones font de la place pour une cérémonie bispirituelle. De la même manière, qu'ils soient historiques ou contemporains, les cérémoniaux païens et les communautés queers trouvent chez Ross un espace de célébration et de cérémonie pour les familles choisies, les assemblées de sorcières et les praticien-ne-s. Son œuvre *Club Gemini* (2019) rend hommage au bar homophile de Montréal, lieu de promotion de la cause homosexuelle ouvert en 1969. Ross y a eu accès par des archives et des contacts spirituels avec des ancêtres queers. Prenant la forme d'une installation sonore, *Club Gemini*, comme *Skite'kmujuawti*, crée un espace cérémoniel sécuritaire pour les queers où l'on célèbre les lieux de consolation et de connexion. Les espaces ou les rituels dont nous sommes témoins dans ces œuvres sont ainsi libérés de la menace d'effacement ou de persécution. L'un est créé en réponse à l'isolement communautaire durant la pandémie qui s'éternise, l'autre est un éloge de l'agitation et des activités de promotion des droits qui ont conduit à la décriminalisation partielle de l'homosexualité sous Pierre Elliott Trudeau. Cunningham commente sobrement que « la magie, si étrange que cela puisse paraître, trouve des solutions aux problèmes pratiques⁸ ». Et plus loin : « À l'instar de toute magie, celle des herbes doit venir en aide par des actes concrets et en temps approprié⁹. » Amour-Lynx, Bartol et Ross cultivent des lieux qui, propices au respect de la communauté ou au rétablissement de liens, sont singulièrement individuels. Comme presque tout ce qui relève de la magie, ces lieux et ces cérémonies offrent des solutions à des problèmes et fournissent des outils pour réparer ce qui est brisé, que l'on parle de sens, d'isolement, de fracture coloniale ou de dégradation de l'environnement. Les artistes

qui pratiquent la magie, le rituel païen, l'occultisme ou la sorcellerie créent pour eux-mêmes et, ce faisant, rendent manifestes des objets, des actions et des comportements qui jusque-là n'étaient que des pensées.

C'est en tant que processus que *Skite'kmujuawti* se révèle. L'œuvre d'Amour-Lynx, par les rendus et les découpages numériques imparfaits des animations, balise le processus d'apprentissage. S'inspirant des ratés de l'art fait maison, elle montre la vulnérabilité du processus artistique et l'imperfection d'une approche non professionnelle de nouveaux outils comme les formes en 4D. Cet apprentissage technologique est associé à l'exposition publique d'une croissance spirituelle personnelle. Pour en revenir aux autels, Krohn écrit que, malgré leur caractère privé pour les praticien-ne-s et leurs esprits, les faire connaître sur les médias sociaux permet à certain-e-s d'augmenter leur capacité intuitive¹⁰. L'une des dernières formes à apparaître dans *Skite'kmujuawti* est l'icône de Google Maps, version contemporaine du X rouge sur une carte indiquant « Vous êtes ici » ou la destination. La pièce se clôt sur l'image de l'icône flottant à côté du « canot cosmique ». Mentore et conteuse talentueuse, Amour-Lynx nous fait découvrir son processus, plutôt qu'un résultat achevé et parfait. Les personnes qui suivent leur propre parcours spirituel reconnaîtront là un refrain familial : plus que la destination, c'est le voyage lui-même qui nous enrichit.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

4 — Arin Murphy-Hiscock, *The Way of the Green Witch: Rituals, Spells, and Practices to Bring You Back to Nature*, Avon, Provenance Press, 2006, p. 43.

5 — Scott Cunningham, *L'encyclopédie des herbes magiques*, adapté de l'américain par Michel Echelberger, Paris, Sand, 1987, p. 7.

6 — Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*, Minneapolis, Milkweed Editions, 2013, p. 274 et 269. [Trad. libre]

7 — Scott Cunningham, op. cit., p. 118-119.

8 — Ibid., p. 7.

9 — Ibid., p. 16.

10 — Elisabeth Krohn, op. cit., p. 16.