

Université de Montréal

La voix du territoire

Représentations territoriales plurielles dans l'œuvre d'Eruoma Awashish

par Clara Ruestchmann

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2019

© Clara Ruestchmann, 2019

Résumé

Le territoire (*Nitaskinan*), dans la pensée autochtone, est une notion centrale et pluridimensionnelle ; elle induit un territoire historique, géographique et politique revendiqué ainsi qu'un territoire cosmologique inscrit au cœur de rites et de croyances ancestrales. C'est l'articulation et l'harmonisation de ce territoire pluriforme que l'artiste atikamekw Eruoma Awahish entreprend de présenter dans son œuvre. Ce mémoire adresse la manière dont l'artiste représente le territoire, à la fois dans une volonté d'ancrage traditionnel et de réactualisation contemporaine dans une perspective diachronique. L'artiste déploie une esthétique franche et colorée, elle s'emploie à renverser les codes du colonialisme et développe des stratégies afin de contribuer aux revendications et à l'affirmation territoriale des Premières Nations. Par le biais d'une production artistique politisée, Eruoma Awashish applique un prisme décolonisateur ; elle réinvestit une histoire coloniale et offre aux symboles et aux narrations autochtones une place centrale et active. Ce mémoire met subséquemment l'emphase sur la capacité des nations autochtones à s'adapter, à s'auto-définir et à s'auto-représenter. Les artistes se font les témoins et les vecteurs d'une affirmation et d'une recherche de souveraineté qui, chez Awashish, est à la fois visuelle, culturelle et territoriale. Déployant une approche interdisciplinaire, à l'image de la production de l'artiste, ce mémoire prend pour appui les écrits de penseur.se.s autochtones afin de présenter la démarche et la production d'une artiste ancrée dans un contexte contemporain complexe soumis à de nombreuses revendications politiques, culturelles et territoriales. Si les œuvres d'Awashish transmettent et diffusent ces revendications, elles sont toutefois, avant tout, le reflet de croyances et d'une histoire territoriale atikamekw.

Mots-clés : Eruoma Awashish, Atikamekw, Art autochtone, Territoire, Cosmologie

Abstract

In the indigenous way of thinking, territory (*Nitaskinan*) is an important and multidimensional notion; it includes the historical, geographical and political territory, which is reclaimed, as well as the cosmological territory inscribed into rituals and ancestral beliefs. This thesis will present how the atikamekw artist Eruoma Awashish articulates and harmonizes this multiformal territory. It aims to address the way in which the artist represents this territory, both with the will to anchor it into traditions, and to contemporarily re-actualize it under a diachronic perspective. The artist displays a frank and colored aesthetic. She is working to shift colonial codes and to develop strategies in order to contribute to current claims and territorial affirmations of the First Nations. Through a politicized artistic production, Eruoma Awashish applies a decolonising lens: she reinvents colonial history by offering indigenous symbols and narrations a central and active place in her work. This thesis puts subsequent emphasis on the capacity of indigenous nations to adapt, self-define and self-represent. The artists are the witness and vectors of this affirmation and search for sovereignty which, for Awashish, is visual, cultural and territorial. This study deploys an interdisciplinary approach, faithful to the production of the artist. It is also based on the writing of indigenous thinkers in order to present the artistic process and production of an artist rooted into a complex contemporary context, exposed to political, cultural and territorial challenges. If the art of Awashish transmits and spreads territorial claims, it is because they are, before all else, the reflection of the territorial Atikamekw history and beliefs.

Keywords : Eruoma Awashish, Atikamekw, Indigenous art, Territory, Cosmology

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des figures.....	vii
Remerciements	ix
Introduction.....	10
Chapitre 1 : Le territoire, lieu d’histoire, de dépossession et de revendications	23
1.1. Voir l’histoire sous l’œil du territoire	23
1.1.1. <i>Nitaskinan</i> , la notion de territoire.....	23
1.1.2. <i>Je me souviens</i> (2016) : le territoire atikamekw entre histoire et engagement.....	27
1.1.3. L’Église catholique, du syncrétisme religieux à l’affirmation identitaire.....	36
1.2. Subvertir le pouvoir, l’art comme langage politique pour une souveraineté territoriale atikamekw.....	42
1.2.1. L’œuvre <i>Scapulomancie</i> (2009) comme dénonciation de la <i>Loi sur les Indiens</i>	42
1.2.2. Revisiter l’histoire officielle, devise du Québec et crise d’Oka.....	47
Chapitre 2 : Cosmologies et territoire, entre rites, croyances et transmission	53
2.1. Vivre le territoire et respecter ses croyances.....	54
2.1.1. L’ontologie animiste et la place du vivant	54
a. <i>L’ours</i>	56
b. <i>Les cervidés</i>	59
2.1.2. La mort et le monde des esprits : l’œuvre <i>Kakakew Le Messenger</i> (2014)	61
2.1.3. « L’artiste-chaman » et la réactualisation des pratiques et des objets rituels.....	67
a. <i>La scapulomancie et la danse du soleil</i>	70
b. <i>Le tambour</i>	73
2.2. Transmettre les savoirs du territoire	76
2.2.1. Dynamique intergénérationnelle et linguistique.....	77
2.2.2. Le rôle de la femme, de la transmission à la prise de position.....	84
2.2.3. Les lieux et les matériaux de la transmission	88
Chapitre 3 : Stratégies de <i>survivance</i>, dépasser les schémas coloniaux pour faire vivre le territoire.....	91
3.1. Contrer le regard colonial, stratégies d’un art en perpétuelle réactualisation	92
3.1.1. Un art hybride porté par des matériaux et objets symboles d’un « entre-deux mondes ».....	92
3.1.2. Détournements cartographiques, les « contre-cartographies » comme outil de résilience....	96
3.2. Prendre sa place dans l’espace, stratégies de déploiement physique	103
3.2.1. Installation et spatialité.....	103
3.2.2. Performance et corporalité	108

Conclusion	119
Annexe 1 : Chronologie atikamekw	124
Annexe 2 : Liste des œuvres	125
Annexe 3 : Liste des expositions	129
Annexe 4 : Entrevue.....	131
Bibliographie	135

Liste des figures

Figure 1. Eruoma Awashish, *Otehi*, 2015, acrylique sur toile, dimensions inconnues. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 2. Schémas, *Le monde du dessus et du dessous* et *Les territoires voisins*, tirés des schémas de Laurent Jérôme (2014 : 14).

Figure 3. Eruoma Awashish, *Je me souviens*, 2016, acrylique sur toile et imitation feuille d'or, 76 x 38 cm. Collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 4. Edward Sheriff Curtis, *Klamath Woman*, 1923, photographie. Library of Congress, Washington DC. Source : <https://lccn.loc.gov/94503204>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 5. Eruoma Awashish, *Icône, le sens du sacré*, 2009, installation, techniques mixtes, dimensions variables. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 6. Eruoma Awashish, *Scapulomancie*, 2009, triptyque, cartes et omoplates d'originaux sur massonite, 182,4 x 92 cm. Collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 7. Eruoma Awashish, *T-shirt Awa Rebel*, 2015, imprimé sur textile. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : <https://www.instagram.com/p/8JpfAGvDK-/>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 8. Eruoma Awashish, *Souffle de vie*, 2017, papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or sur papier, dimensions inconnues. Collection privée. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 9. Norval Morrisseau, *Shaman and Apprentice*, 1980-1985, acrylique sur toile, Art Gallery of Hamilton. Image reproduite avec la permission de la Art Gallery of Hamilton. Tous droits réservés.

Figure 10. Eruoma Awashish, *Sans titre (performance au projet Bas-Saguenay)*, 7 juin 2013, performance. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 11. Eruoma Awashish, *Kakakew, Le messenger*, 2014, installation, corneilles naturalisées, croix de bois et rubans, dimensions variables. Collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 12. Eruoma Awashish, *Manto*, 2006, installation, moulages en plâtre, tambour et bougies, dimensions variables. Œuvre détruite. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 13. Eruoma Awashish, *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)*, 2012, acrylique sur toile et imitation feuille d'or, dimensions inconnues. Collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés.

Figure 14. Photographe inconnu, *Photographie de la grand-mère de l'artiste*, date inconnue, photographie. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=ylx1-Ldhg80>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 15. Eruoma Awashish, *Poings levés vers l'avenir*, 2014, acrylique sur toile, dimensions inconnues. Musée de Joliette, Québec, 2019. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : <https://www.acc-cca.com/exposition-de-tabac-et-de-foin-dodeur-la-ou-sont-nos-reves-au-musee-dart-de-joliette-exhibition-of-tobacco-and-sweetgrass-where-our-dreams-are-at-joliette-art-museum/>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 16. Eruoma Awashish, *Logo Awa Rebel*, 2015. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : <https://www.instagram.com/p/6-eMyZvDGu/>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 17. Christi Belcourt, *Good Land*, 2007, Acrylique sur toile. 76 x 101 cm. Source : <http://www.christibelcourt.com/Gallery/gallery2008page3fDT.html>. Consulté le 22 avril 2019.

Figure 18. Eruoma Awashish, *Kakakewok*, 2018, Installation, corneilles naturalisées, bol, ruban et couteau, dimensions variables, collection de l'artiste. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : Catalogue d'exposition *BACA : Biennale d'art contemporain autochtone : níchiwamiskwém | nimidet | ma sœur | my sister = BACA : Contemporary Native Art Biennial : níchiwamiskwém | nimidet | ma sœur | my sister*. Montréal, Québec : Éditions Art Mûr, 2018.

Figure 19. Eruoma Awashish, *Projet Tapiskwan*, 2017, numérisation, feutre sur papier. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Source : <https://www.instagram.com/p/BW2YpjP12w6/>. Consulté le 22 avril 2019.

Remerciements

Je remercie tout d'abord ma directrice de recherche, Louise Vigneault, pour sa patience et ses commentaires. Je souligne également l'aide financière du CRILCQ, du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal qui m'a permis de mener à bien ce projet.

Un grand merci à tous ceux qui m'ont accompagnée durant cet exercice, que ce soit par leur présence, par leurs mots, par leurs relectures et leurs conseils avisés ou tout simplement par leur écoute, quelle que soit la distance : Lena, Aurélie, Zhamila, Mariclau, Canela, Clémence, Pauline, Jade, Camille. Un merci tout spécial à ma famille, à mon père, à ma mère pour ses relectures et à Nathanaël et Léonard pour leur présence à Montréal. Merci à ceux qui m'ont permis d'apprendre, de me rendre compte de tout ce que j'avais à découvrir. Je remercie spécialement Jimmy pour son accompagnement et pour ce voyage à Mashteuiatsh. Finalement, merci à toi Eruoma de m'avoir reçue et fait découvrir ton univers.

Introduction

*Witamowikok aka wiskat eki otci pakitinamokw kitaskino,
nama wiskat ki otci atawanano,
nama wiskat ki otci meckotonenano,
nama kaie wiskat ki otci pitoc irakonenano Kitaskino.*

Dites-leur que nous n'avons jamais cédé notre territoire,
que nous ne l'avons jamais vendu,
que nous ne l'avons jamais échangé,
de même que nous n'avons jamais statué autrement
en ce qui concerne notre territoire.

– César Newashish (1902-1994), le 7 avril 1994
Ancien doyen de la nation atikamekw¹

Si César Newashish statue d'emblée sur la nature inaliénable du territoire atikamekw, sa déclaration s'inscrit au cœur des mouvements actuels d'affirmations et de survivances des peuples autochtones. Depuis le milieu du 20^{ème} siècle, le Québec assiste à une montée des revendications, notamment territoriales, visant à contrecarrer l'hégémonie étatique coloniale. Ces réclamations et quêtes d'autodétermination se développent en parallèle d'un réel élan de revalorisation artistique des cultures autochtones, traversant notamment les langues, le cinéma et les arts visuels (Sioui Durand 2009a). Les créations autochtones prennent une place grandissante sur les scènes politiques et culturelles, faisant souvent coexister ces deux dimensions au sein d'œuvres engagées. Elles témoignent d'une volonté de dépassement d'un contexte de domination et accompagnent un besoin de plus en plus pressant de reconnaissance, de restitution et de dialogue. Dans ce contexte, l'art apparaît alors un moyen de faire entendre les voix autochtones dans leur singularité et leur actualité.

Durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle, l'école de Woodland et l'Expo 67, marqueurs de cette visibilité nouvelle², présentent pour la première fois les œuvres contemporaines de

¹ Propos tenus par César Newashish quelques jours avant sa mort. Citation reprise sur le site de la nation atikamekw et par de nombreux auteurs (Jérôme 2014, Ethier 2017, Ottawa 1995).

² La place nouvelle accordée aux artistes autochtones durant Expo 67 à Montréal avec le pavillon des Indiens en témoigne. Si cette visibilité présentait une part d'instrumentalisation et de représentations stéréotypées des peuples autochtones du Canada, cet événement représente néanmoins un marqueur dans

créateur.trice.s. autochtones dans des contextes muséaux allochtones. Aujourd'hui, l'art contemporain autochtone dépasse le statut de « curiosité folklorique »³ induit par ces premières présentations muséales pour venir déjouer les stéréotypes et affirmer une contemporanéité et une présence sur la scène nationale comme internationale. Les Organismes à But Non Lucratif (comme l'espace culturel Ashukan), les musées autochtones (Musée amérindien de Mashteuiatsh, Musée des Abénaquis à Odanak, Musée Huron-Wendat à Wendake), les musées de beaux-arts ainsi que les nombreux événements (Biennale d'Art Contemporain Autochtone, Festival Présence Autochtone) sont autant d'exemples de la présence croissante de l'art contemporain autochtone au Québec.

Nous précisons dès à présent que l'expression communément admise en Amérique du Nord « art contemporain autochtone » sera employée dans le cadre de ce mémoire bien qu'un nombre croissant de créateur.trice.s font part du souhait d'être considéré.e.s avant tout à partir de leur statut artistique et non uniquement de leurs marqueurs culturels. Cependant, les démarches de nombreux.se.s artistes, notamment de nombreuses femmes (Nadia Myre, Rebecca Belmore, Sonia Robertson etc.), reconnaissent l'importance de leur identité dans leur production artistique. L'art devient, dès lors, une manière de s'affirmer en tant que femme-artiste, mais également en tant que femme-artiste-autochtone. Comme l'écrit l'historienne de l'art Pricile De Lacroix : « Le maintien et la mise en évidence d'une telle identité apparaît comme un outil stratégique pour lutter de manière politique contre les formes que prend actuellement le néocolonialisme » (De Lacroix 2018 : 1). Les artistes témoignent alors de leur présence contemporaine, de leur survivance ou de leur résilience en s'identifiant à la fois comme artistes, mais également clairement comme artistes autochtones.

Ce mémoire porte sur l'artiste atikamekw Eruoma Awashish (1980 -), qui s'inscrit dans ce contexte singulier où la voix des femmes acquiert une visibilité nouvelle. Artiste de la génération émergente, qui se place dans la floraison de lieux et d'événements culturels et dans ce besoin d'affirmation et de valorisation des cultures et de l'art autochtone, elle affirme une

les mouvements grandissants de contestation et dans la prise de parole et de visibilité autochtone au Canada dès cette période.

³ L'art autochtone reste encore parfois relégué au rang de production ethnographique (Trépanier et Creighton-Kelly 2011 : 54) ; les nouvelles créations actuelles incitent à repenser ce rapport muséal daté et passiste aux œuvres autochtones.

présence contemporaine et artistique vibrante. Née d'un père atikamekw, d'une mère québécoise et issue de la communauté d'Opitciwan, elle réside depuis ses quinze ans en territoire ilnu, à Mashteuiatsh, au lac Saint-Jean. Depuis les années 2010, Awashish s'est créé une place au cœur des institutions muséales nationales⁴ en y présentant une démarche interdisciplinaire. Sa production est à la fois issue des traditions culturelles atikamekw et de son parcours individuel et s'inscrit dans une démarche engagée à l'image de l'activisme actuel autochtone au Canada⁵. Des arts visuels à l'installation, la production d'Eruoma Awashish fait intervenir une importante variété de supports, de symboles (la circularité, les symboliques animales) et de matériaux (organiques, non organiques, hybrides). Ces derniers sont le plus souvent incorporés directement aux toiles, telles que les plumes ou les bois, et constituent les éléments premiers de ses installations. Les corbeaux empaillés et les ossements sont également centraux dans sa production. Ce travail des matériaux indique d'emblée un rapport sensible aux lieux environnants et témoigne de l'importance du monde naturel et du territoire dans son travail (Lamy 2015 ; 2017).

En outre, la production d'Awashish est ainsi représentative d'une manière de penser et de concevoir le monde dans le respect de tous les éléments le constituant (animaux, végétaux, humains) selon un principe d'interrelation basé sur une épistémologie holiste. Ce rapport matériel et culturel au territoire implique l'idée selon laquelle tous les éléments de la terre sont inter-reliés dans un réseau complexe où les éléments sont égaux entre eux, produisant un impact les uns sur les autres (Sioui Durand 2013)⁶.

Ce rapport d'interdépendance entre les éléments contribue à expliquer la démarche intermédiaire de l'artiste. Transcendant les catégories établies par l'art contemporain occidental, Awashish évolue tant au sein des arts visuels, de l'installation que de la performance et de la vidéo. Pour reprendre les propos du critique Jonathan Lamy, l'interdisciplinarité est l'une des

⁴ Elle a présenté sa première œuvre aux musées des beaux-arts de Montréal à l'automne 2017 et est régulièrement présentée dans les musées autochtones (au Musée Huron-Wendat en 2008, Musée de Mashteuiatsh en 2018...) ou lors d'événements tels que la Biennale d'Art Contemporain Autochtone (BACA) en 2018.

⁵ Nous pensons notamment aux mouvements de contestation et de mobilisation comme *Idle No More (plus jamais l'inertie)* né en 2012 en Saskatchewan, ensuite étendu au reste du Canada, dénonçant le projet de loi C-45 du gouvernement Harper, qui mettait en péril les droits territoriaux autochtones.

⁶ Nous reviendrons sur ces concepts essentiels en première partie.

composantes de cet art qui pense « la création, de même que la démarche qui la soutient, comme un jeu de relations entre les disciplines » (Lamy 2015 : 5). Sans pour autant souhaiter l'abolition des catégories, il rappelle que « rares sont les créateurs autochtones qui n'œuvrent que dans un seul médium. Cette multidisciplinarité invite le chercheur à mettre en place un dialogue [...] entre les formes que peuvent prendre les pratiques créatrices » (Lamy 2015 : 5). Il s'agira donc d'évoluer au sein d'une œuvre multiforme et hybride et d'approcher la démarche d'une artiste émergente dans un contexte en mutation.

Nous proposons ici d'aborder un aspect précis de la production de cette artiste : son rapport au territoire. Plus qu'une thématique, il s'agit d'une notion fondamentale dans son travail, indispensable à la compréhension globale de sa démarche et de son identité atikamekw. Quel que soit l'angle d'approche des œuvres autochtones, le territoire s'impose comme l'une des clés de lecture possibles et pertinentes. Le territoire est en soi une notion polysémique. Il induit un rapport géographique, un rapport politique ainsi qu'un rapport humain entre ses occupants et lui-même. À cela, s'ajoute, en contexte autochtone, un rapport spirituel ou cosmologique à un territoire dit « traditionnel », le *Nitaskinan* (Notre Terre en Atikamekw). Selon l'auteure Mishuana Goeman, « *thinking about land means to understand the physical and metaphysical in relation to the concept of place, territory, and home, concepts given significant meaning through language* » (Goeman 2013 : 72). Ainsi, l'occupation d'un espace ancestral désigne à la fois une occupation physique, culturelle et linguistique. Les lieux sont source d'histoire et porteurs de sens en ce qu'ils incarnent les expériences et les aspirations d'une nation (Goeman 2015b). Le territoire est ainsi une notion complexe ; il induit, premièrement, une dimension géographique et politique présente au cœur des tensions et des revendications et, deuxièmement, une dimension cosmologique dotée de rites et de croyances. À la dimension politique sont liés des questionnements et débats concernant l'impact du colonialisme sur la vie territoriale autochtone. Les expropriations, les délocalisations ou les mises en réserves sont autant d'exemples des abus subis sur le territoire, expliquant les dénonciations et revendications qui animent les débats actuels. À la dimension cosmologique sont liés des questionnements relatifs à la réactualisation et la transmission des rites et des croyances ancestrales en contexte actuel.

Aux termes de ce qui précède, nous proposons de questionner la manière dont ces différents territoires s'articulent dans le travail de l'artiste. Il s'agit de voir comment Eruoma Awashish concilie différentes visions (politiques, géographiques et cosmologiques) et différents contextes (autochtone, allochtone) afin de créer des œuvres dotées d'une certaine hybridité. Sa démarche et sa production rendent inévitablement compte de la polysémie et de la complexité du territoire. Ainsi, ce mémoire permet de poser la question suivante : compte tenu des revendications territoriales historiques et actuelles en contexte atikamekw et de la place des arts dans le rayonnement culturel autochtone, en quoi l'œuvre d'Eruoma Awashish permet-elle de concilier et d'articuler la vision traditionnelle, cosmologique et holiste du territoire ainsi que sa réalité et ses enjeux géographiques et politiques ? Si le territoire induit des visions plurielles, l'art semble être un vecteur d'expression de cette pluralité ainsi qu'un langage visuel et sensoriel efficace. Dès lors, nous pouvons émettre une hypothèse : si l'art permet la coexistence de ces visions divergentes, comment peut-il se placer comme alternative ou comme support des revendications et négociations politiques atikamekw et ainsi s'inscrire comme outil de dialogue et de survivance ? En outre, comment la production d'Eruoma Awashish permet-elle de faire coexister ces revendications et les réalités traditionnelles et cosmologiques territoriales atikamekw ?

L'intérêt d'une étude sur le territoire en contexte atikamekw s'explique par deux éléments principaux : l'importance historique et identitaire que les Atikamekws accordent au territoire et l'actualité du contexte politique de cette nation. À cet égard, celle-ci est toujours en négociations politiques non concluantes ni satisfaisantes dans le cadre de la politique fédérale sur les revendications territoriales globales, et ce depuis 1973 (Jérôme 2014 : 5). Plusieurs stratégies sont élaborées par la nation afin de tendre vers une autodétermination et une souveraineté territoriale élargies. Le Conseil de la Nation atikamekw a ainsi publié en 2014 sa déclaration unilatérale de souveraineté, témoignant de son besoin de gouvernance et d'affirmation territoriale (Conseil de la nation atikamekw 2014).

Là où le champ politique se heurte à des tensions inévitables dues à des propositions gouvernementales insatisfaisantes, l'art semble pouvoir instaurer un dialogue avec le public et les instances étatiques. Cette voie apparaît dès lors complémentaire : elle fait rayonner la présence de créateur.trice.s atikamekw contemporains et donne à entendre des revendications

par le biais d'un langage visuel. Ainsi, selon Laurent Jérôme, « la première génération à avoir pleinement assumé et assuré la réalité politique des négociations et à avoir lutté pour la reconnaissance de leurs droits, celle que l'on appelle la "génération des pensionnats", passe maintenant le flambeau à la génération suivante », qui porte ce discours d'affirmation et de revendication (Jérôme 2014 : 5). Devant les défis politiques, les artistes portent de manière complémentaire cette lutte. Comme le dit Guy Sioui Durand, « l'art peut changer le monde en changeant la conscience de ceux qui peuvent le changer ainsi qu'en modifiant leur environnement » (Sioui Durand 2013 : 176). En outre, la décennie 2010, qui marque les débuts de la visibilité artistique d'Eruoma Awashish, correspond à une période où l'art autochtone « s'exporte », mettant ainsi en avant aux yeux du monde ces questions et revendications. L'art serait, dans ce cas, un discours qui rendrait compte des diverses facettes du territoire, en acceptant et en incorporant sa réalité traditionnelle et contemporaine. Si l'art a souvent fait office de discours politique divergent, il semble que les stratégies employées par l'artiste confèrent à ses œuvres une agentivité efficace à la vue du contexte autochtone actuel⁷.

Des expositions et des événements culturels ont d'ores et déjà donné une visibilité aux questions territoriales : nous pensons notamment à l'exposition *La loi sur les Indiens revisitée* présentée en 2009 au Musée Huron-Wendat de Wendake, puis au Musée des Abénakis à Odanak et en 2011 au Musée McCord à Montréal. Eruoma Awashish y présentait son œuvre *Scapulomancie* (2009). À cette occasion, d'autres artistes autochtones⁸ dénonçaient et rejetaient cette Loi discriminante et désuète (Desrochers 2016), pointant du doigt des articles portant préjudice aux identités, aux cultures et aux territoires autochtones. Eruoma Awashish y dénonçait l'article de loi 53 de la *Loi sur les Indiens* de 1876 qui donne droit au ministère d'administrer ou de vendre les terres cédées à titre absolu (Sioui Durand 2009c : 13). Présentées dans des espaces accueillant des publics à sensibiliser, de telles œuvres ont alors le pouvoir d'éveiller les consciences et de rendre perceptibles les discriminations actuelles et les impacts réels et quotidiens de nombreuses réalités oppressantes. Cependant, l'œuvre d'Awashish ne peut

⁷ Cet aspect de la question sera traité en troisième partie.

⁸ Eruoma Awashish était alors la seule artiste atikamekw : on y trouvait aussi les artistes Maria Hupfield (Ojibwe), France Gros-Louis Morin (Wendat), Nadia Myre (Algonquine), Louis-Karl Picard-Sioui (Wendat), Teharihulen Michel Savard (Wendat), Angela Sterritt (Gitksan) et Jackie Traverse (Ojibwe).

se réduire à un instrument du politique, elle est immergée au cœur d'une réalité de vie, elle est vécue, vivante et ressentie ; elle devient œuvre politique de revendication car elle est visible et diffusée.

Pour saisir au mieux le rapport au territoire d'Eruoma Awashish, nous prendrons appui sur une sélection d'œuvres qui se veut représentative de sa démarche pluridisciplinaire. Compte tenu de l'émergence de l'artiste dans les années 2008-2010 et de sa production encore relativement jeune, notre corpus se compose d'œuvres réalisées sur une période relativement courte. Sept œuvres seront abordées plus précisément au cœur de notre démonstration ; certaines œuvres annexes viendront ponctuellement éclairer notre propos. Le corpus se compose de peintures (*Je me souviens* 2016 (Fig. 3), *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)* 2015 (Fig. 13), d'installations (*Scapulomancie* 2009 (Fig. 6), *Manto* 2006 (Fig. 12), *Icône le sens du sacré* 2009 (Fig. 5), *Kakakew le Messenger* 2014 (Fig. 11),) et d'une performance *Sans Titre* (Projet Bas Saguenay) 2013 (Fig. 10). Les œuvres *Scapulomancie* et *Je me souviens* se présentent comme dénonciatrices des enjeux territoriaux vécus par les populations autochtones, tandis que *Kokom Katherine*, *Manto* et *Kakakew le Messenger* font davantage écho aux cosmologies atikamekw et aux questions de transmission. *Icône le sens du sacré* s'inscrit au cœur du syncrétisme opéré par l'artiste entre les cosmologies atikamekw et la religion catholique et, finalement, la performance au Projet Bas Saguenay se place quant à elle dans une recherche de déploiement physique de l'œuvre sur le territoire, permettant d'exprimer ce rapport territorial de manière sensorielle et tangible.

Du point de vue théorique, nous proposons de confronter des sources issues à la fois de champs d'études allochtones et autochtones. Cette polarisation des champs d'études nous offre des clés de lectures enrichissantes dans le cas d'un objet d'étude et d'une production complexe et multiforme. Nous faisons le choix d'un cadre théorique issu du champ des études postcoloniales afin de mettre de l'avant au mieux notre champ d'étude principal : celui des études autochtones. Notre démarche vise à introduire des théories aux visions transdisciplinaires permettant de lier l'histoire de l'art, l'anthropologie ou la géographie, afin d'éclairer la manière dont les cultures minoritaires résistent, s'adaptent et cherchent à contrer l'hégémonie étatique et culturelle du pouvoir dominant.

Du champ des études postcoloniales, nous choisissons de porter notre attention sur les écrits d'Homi K. Bhabha⁹ et sur son approche relative aux questions d'hybridité. Réfléchissant au rapport entre les colonisé.e.s et les colonisateur.trice.s, les dominé.e.s et les dominant.trice.s, Bhabha interroge l'art de la mimésis, c'est-à-dire l'emprunt de codes artistiques ou sociaux à une autre culture. Concomitamment, il interroge la transformation ou l'adaptation de sa propre culture à celle d'une autre. Il questionne ainsi ce qui forme l'identité et l'œuvre hybride et il déconstruit l'idée d'un binarisme divisant deux éléments en apparence hétérogènes. Il parle dès lors de « [l']image double, du faux-semblant, du désir d'être dans deux endroits à la fois » (Bhabha 2007: 44). Au regard de ce champ théorique, le terme de « post colonialisme » semble partiellement inadapté aux vues de la situation actuelle au Canada en ce qu'il implique, en un sens, quelque chose de passé (Smith 1999 : 98). Le terme de « post colonial » est sujet aux débats. Aussi, Smith emploie le terme de « néo colonial » afin de rendre compte des nouveaux éléments de domination et de l'impact colonial actuel. À ce titre, autant que possible, nous préférons au terme « post colonial » celui de « décolonisation » afin de nous inscrire dans les questionnements contemporains et de rendre compte du *processus* caractéristique des démarches de créations artistiques actuelles (Jérôme 2008 : 179-196). Il s'agit d'aborder la démarche et les stratégies déployées par Eruoma Awashish selon l'angle du *processus* de décolonisation par le biais des arts. Ces approches nous invitent à réfléchir l'usage des matériaux et des symboles dans la démarche de syncrétisme culturel de l'artiste. Nous entendons par là interroger les influences doubles provenant à la fois de son identité atikamekw et allochtone¹⁰, qu'elle allie dans ses œuvres au profit d'une production « métissée » qui se veut enrichie par ces deux mondes tout en conservant des spécificités propres à chacun.

⁹ Les études postcoloniales sont marquées par deux autres grands penseur.euse.s qu'il convient de mentionner ici brièvement. Premièrement, les travaux d'Edward Saïd, avec la parution de *L'Orientalisme* (1978), sont souvent perçus comme le point de départ de ces études. Traitant de la vision occidentale du Moyen-Orient au 19^{ème} siècle, Saïd aborde les rapports de domination, le fantasme occidental et la dépréciation voire diabolisation des langues et des coutumes au travers des productions artistiques ou littéraires. Deuxièmement, les écrits de la théoricienne indienne Gayatri Chakravorty Spivak, dont le sujet porte principalement sur la construction de « l'autre / du subalterne », interroge les discours dominants et leur déconstruction. Pour approfondir son approche, voir son ouvrage *In Other Words : Essays in Cultural Politics* (1987).

¹⁰ Sa mère est québécoise.

Les études autochtones fournissent quant à elles des approches multiples, issues des domaines artistiques, socio-politiques, géographiques etc. Notre choix s'est ainsi porté sur deux théories littéraires qui nous guideront dans notre approche tout au long de notre développement. Tout d'abord, la théorie de la *survivance*¹¹ de Gérard Vizenor (*Manifest Manners, Narratives on Postindian Survivance* 1999) invite à repenser les rapports de domination imposés par le colonialisme, afin de déjouer l'image coloniale de « l'Indien ». Il s'agit de créer de nouvelles images, portées cette fois-ci par les nations et les artistes eux-mêmes, s'inscrivant dans une démarche d'autodétermination. Ainsi, cette théorie refuse l'immobilisme et donne aux auteur.e.s et aux artistes la possibilité de définir leur identité selon leurs propres termes et de s'affranchir de l'imagerie et des représentations coloniales. De la même manière, nous introduisons les écrits de Mishuana Goeman et sa notion de *(re)mapping*, (re)cartographie, qui s'inscrit au cœur de ces théories autochtones qui renversent le regard colonial. L'auteure rapporte, dans son ouvrage *Mark my words* (2013), les injustices spatiales induites par le colonialisme et la manière dont elles sont réfutées par les nouvelles territorialités et stratégies de « reconquête » et de « reconstructions » mises en place par les femmes autochtones¹². Porter notre étude sur une femme artiste et mettre sa production en parallèle des théories de Goeman permet ainsi de rendre compte de la place et du rôle des femmes dans ces déconstructions et reconstructions identitaires et artistiques. Nous aborderons également les écrits des auteur.e.s Carmen Robertson (Lokota-écossaise), Guy Sioui Durand (Wendat), Linda Thuiwai Smith (Ngāti Awa and Ngāti Porou, Māori) et Michelle Raheja (Séneca, Confédération iroquoise).

Finalement, nous ferons intervenir des auteur.e.s et des théories provenant d'autres champs disciplinaires afin de compléter notre approche. Nous proposons à cet égard de nous appuyer sur plusieurs démarches anthropologiques. Des auteur.e.s spécialisé.e.s sur le contexte atikamekw, tels que Laurent Jérôme ou Sylvie Poirier, apportent un regard sur les pratiques et

¹¹ Le terme de *survivance* serait construit à partir des mots « *survival* » et « *resistance* ». Aussi, afin de respecter l'idée de l'auteur, la traduction française du terme serait celle de la « survivrance » alliant ainsi les termes de « survivre » et de « résistance ». Nous conserverons dans ce travail le terme anglophone car celui-ci est encore rarement traduit en français.

¹² L'ouvrage de Mishuana Goeman prend pour base les écrits d'écrivaines autochtones. Cette approche à un corpus littéraire est aisément transposable à un corpus visuel en ce qu'il s'agit de productions artistiques venant déjouer les codes établis tant par leurs disciplines respectives que par le milieu colonisé dans lequel ces femmes évoluent.

les croyances retranscrites dans les œuvres d'Awashish. Les approches ontologiques de Laurent Jérôme et de Philippe Descola permettent de penser les matériaux que l'artiste utilise ainsi que les symboliques inhérentes à son œuvre selon une cosmologie atikamekw et une ontologie spécifique à son contexte. Selon Jérôme, le concept d'ontologie est défini comme un « ensemble de savoir-faire et de savoir-être constituant une manière spécifique de concevoir le monde et les relations entre ou avec les entités qui le composent » (Jérôme 2014 : 19). La présente étude tient à prendre en compte ces ontologies qui offrent une compréhension des œuvres selon le système de pensée atikamekw.

Par ailleurs, concernant la récession des écrits, peu d'études sont, à ce jour, consacrées à l'artiste Eruoma Awashish ou à l'usage des arts visuels dans l'articulation des différentes visions territoriales atikamekw. L'artiste est davantage mentionnée pour son métissage et la volonté de réconciliation mise en avant dans son travail. Bien que l'angle d'analyse choisi, le territoire, soit abordé par les auteurs Guy Sioui Durand (2009), Pierre Ouellet (2010), Gabrielle Marcoux (2015) et Jonathan Lamy (2017), il ne constitue pas la question centrale de ces écrits. Ces derniers dressent cependant un aperçu du travail de l'artiste ; ils abordent sa pratique de la performance (Lamy), son usage des matériaux et tout particulièrement des ossements (Marcoux) et son rapport au sacré, aux énergies animales et naturelles (Ouellet).

Concernant le contexte atikamekw, il est essentiel de le comprendre à la lumière de son histoire. Les écrits des historiens Claude Gélinas (1998, 2000, 2002, 2003), Normand Clermont (1982) et Nelson-Martin Dawson (2003)¹³ viennent ainsi illustrer l'histoire de la nation atikamekw, principalement celle qui suit l'arrivée des premiers colons. L'art est alors un moyen de rendre compte d'une identité territoriale complexe ayant subi de nombreuses altérations depuis l'arrivée des colons en Haute-Mauricie au 17^{ème} siècle : sédentarisation et mise en réserve, pensionnats, revitalisation et nouvelles activités liées au territoire (Gélinas, 2003). Les écrits d'anthropologues (Jérôme, 2014 ; Poirier, 2000, 2014, 2017, Descola, 2005) et de géographes telle que Irène Hirst (2009, 2012) permettent d'aborder l'impact du colonialisme via la cartographie ; thématiques que nous retrouvons notamment dans l'œuvre *Scapulomancie* où

¹³ Il convient de préciser que sa thèse est controversée, nous reviendrons sur cette dernière au cours du premier chapitre.

cet indicateur spatial est clairement remis en question. Les écrits de Benoit Ethier (2017), Laurent Jérôme (2010, 2014) et Nicolas Houde (2014) viennent également renforcer la compréhension des tensions politiques et des revendications concrètes des Atikamekw, historiquement et actuellement.

En somme, ces écrits proviennent de différents champs disciplinaires et aires géographiques et sont des manières de concilier des visions divergentes. Si ma formation académique française me conduit à explorer des sources allochtones, il apparaît toutefois évident que seuls les écrits de penseurs autochtones permettent une réelle compréhension des réalités quotidiennes et des revendications internes inhérentes à chaque nation. Il s'agit, dès lors, de confronter et de questionner les sources « occidentales » à la lumière des écrits d'auteurs autochtones qui sont plus à-même de répondre à ce contexte spécifique. À cet égard, il convient de conserver en mémoire que l'art en contexte autochtone n'a pas la même définition ni le même ancrage historique et quotidien ; Sherry Farrell-Racette rappelle alors : « Au-delà des stéréotypes selon lesquels la notion d'*art* n'a pas qu'équivalent dans les langues autochtones, il existe une traduction pour l'*artiste* et la *créativité*. [...] Être créatif *kâ-mamâhtâwisinâk mamâhtâwi*, et être *kâ-mamâhtâwisiwak*, un être créatif, revient à puiser dans le pouvoir de l'univers » (Farrell-Racette 2016 : 31). Ainsi, sans que cela joue un rôle majeur dans le processus de recherche, il m'apparaît important de préciser que je ne suis pas une femme issue d'une nation autochtone et que je ne suis pas non plus québécoise. Mon approche est ainsi celle d'une femme allochtone et c'est avec grand respect, ouverture et humilité que je me tourne vers les écrits d'auteurs autochtones afin d'aborder ce sujet de mémoire.

Pour amorcer une réflexion sur ces questions en partant des œuvres d'Eruoma Awashish, nous élaborons trois chapitres. Le choix d'un chapitre contextuel permettra de situer les enjeux politiques, historiques et géographiques liés au territoire atikamekw. Nous poursuivrons par un deuxième chapitre qui abordera le schéma de pensée atikamekw lié à la vision cosmologique du territoire, à ses rites et à ses croyances. La confluence de ces deux approches nous permettra de questionner, en troisième partie, la manière dont les territoires physiques et cosmologiques s'articulent et s'harmonisent dans la production d'Eruoma Awashish. L'artiste déploie des stratégies de « *survivance* » (selon le terme de Vizenor 1999) qui concilient ces différentes

visions territoriales et mettent en scène une identité territoriale complète et forte de sa pluri-dimensionnalité.

Nous aborderons ainsi en première partie la notion de territoire et sa résonance au monde et au mode de pensée atikamekw. Nous nous intéresserons à la manière dont l'œuvre d'Eruoma Awashish aborde ce territoire comme lieu à la fois de dépossession et de revendications. Il s'agira de comprendre le rapport au territoire selon l'histoire atikamekw, au travers notamment de la présence de l'Église catholique. Nous proposerons par la suite de réfléchir l'art comme langage politique venant appuyer les dénonciations, les revendications et le désir grandissant de souveraineté territoriale et d'auto-détermination. Ce chapitre contextuel permettra de poser les bases des parties analytiques suivantes et introduira des éléments juridiques et des événements majeurs tels que la crise d'Oka et la *Loi sur les Indiens* (1876).

Dans un second chapitre nous questionnerons le territoire selon ses cosmologies, comme lieu de croyances et d'interconnexion, afin de mettre en lumière les rites qui y sont liés (cérémonie du *sundance*, *scapulomancie*). Allant plus en avant dans l'analyse, nous proposerons d'aborder les questions de l'animisme, du chamanisme et de la re-ritualisation en art, qui passe notamment par l'usage de certains matériaux. Nous statuerons par la suite sur l'importance de la transmission des savoirs et sur la dynamique intergénérationnelle essentielle au lien entretenu avec le territoire. Le rôle de la femme, des aîné.e.s, de la langue et des lieux de transmissions (la forêt) seront mis de l'avant. Il s'agira d'expliquer la manière dont ces cosmologies et cette interconnexion entre les éléments dans la pensée atikamekw offrent un prisme de lecture particulier pour comprendre l'œuvre d'Eruoma Awashish et son rapport au territoire.

Finalement, nous nous pencherons, au troisième chapitre, sur les « stratégies de *survivance* » (Vizenor 1999) déployées par l'artiste afin de témoigner de cet art contemporain en perpétuelle adaptation. Nous aborderons ainsi des stratégies d'affirmation identitaire, telles que l'hybridité culturelle, ainsi que des stratégies de dénonciation, notamment par la référence au concept géographique des contre-cartographies. Finalement, nous questionnerons les stratégies de déploiement physique de l'installation et de la performance qui permettent d'inscrire l'œuvre de manière concrète dans un lieu, dans un espace et d'affirmer une présence physique et contemporaine. Ces stratégies de survivance contribuent à rendre compte de la

capacité d'adaptation, d'innovation voire de résilience des créateur.trice.s et des nations autochtones.

Ainsi, l'apport du mémoire réside tout d'abord dans le fait de présenter un premier éclairage sur l'œuvre de l'artiste Eruoma Awashish, mais également d'analyser sa production à la lumière de la question de la territorialité qui touche tant aux sphères politiques, géographiques qu'artistiques. Dans une optique de résurgence à la fois des savoirs, des croyances, des processus de transmission et d'affirmation liés au territoire, nous cherchons à reconnaître l'ancrage traditionnel des œuvres et la manière dont ces dernières proposent une relecture contemporaine des savoirs, des modes de vie et des aspirations de la nation atikamekw. En offrant une parole contemporaine engagée, artistique, mnémonique et narrative dans son œuvre, Eruoma Awahish fait porter cette voix fondatrice de l'identité atikamekw qu'est la voix du territoire.

Chapitre 1 : Le territoire, lieu d'histoire, de dépossession et de revendications

Afin de poser les bases des parties analytiques, ce premier chapitre vise à fournir des éléments de compréhension indispensables au contexte atikamekw ainsi qu'au contexte général autochtone au Québec. Nous définirons la notion de territoire afin de disposer d'assises solides à son analyse. Le territoire implique des questions juridiques, politiques, historiques et géographiques indissociables de l'œuvre d'Eruoma Awashish. Plusieurs événements constituent des marqueurs dans l'histoire territoriale atikamekw et autochtone et, conséquemment, dans les œuvres de nombreux créateurs. Historiquement, l'arrivée de l'Église catholique en Haute-Mauricie notamment bouscule l'organisation territoriale atikamekw. Sur le plan politique, des événements comme la Crise d'Oka, ravivent les revendications, tandis que sur le plan juridique, les effets toujours actuels de la *Loi sur les Indiens* cristallisent les tensions et mènent à des insurrections artistiques.

1.1. Voir l'histoire sous l'œil du territoire

1.1.1. *Nitaskinan*, la notion de territoire

La terre a toujours été le seul véritable enjeu
(Thomas King, 2017 : 195)

Le Conseil de la Nation Atikamekw présente l'identité atikamekw *nehirowisiw* comme étant issue et définie par son territoire ; l'expression *nehirowisiw*, qui signifie « celui qui vient du bois », en témoigne (Jérôme citant Mattawa 2010 : 24). Cette donnée linguistique ancre d'emblée l'identité au sein du territoire. De plus, l'étude du *Nitaskinan*¹⁴ (le territoire atikamekw « Notre territoire ») dans la production d'une artiste atikamekw implique de prendre en compte la spécificité de cette notion en contexte autochtone. En effet, le territoire fait intervenir

¹⁴ Le territoire atikamekw (« Notre territoire »).

plusieurs éléments essentiels à sa compréhension ; il se fait notion identitaire chez les Atikamekw, répond à un système de pensée holiste divergent de la pensée binaire occidentale et consolide les liens intergénérationnels.

Ainsi, le territoire se comprend selon un schéma de pensée holiste, lequel rend compte d'un monde où tous les éléments de l'univers sont inter-reliés, s'influençant mutuellement. Selon cette optique, toutes les actions de l'Homme ont un impact sur la faune, la flore et toutes les composantes de l'univers. Cette vision, à la différence du paradigme occidental, ne repose pas sur un anthropocentrisme attestant du dualisme entre nature et culture, mais vient plutôt affirmer une relation de l'Homme à son environnement et reconnaître la nature animée et spirituelle de la nature. Ce rapport holiste et animiste se retrouve dans l'œuvre de nombreux créateur.trice.s autochtones, notamment dans leur choix des symboliques animales et des matériaux organiques. Elles renvoient à une réelle inter-relationnalité des éléments. À cet effet, Michelle Raheja écrit : « *Land has both material and metaphorical power for Native communities because many indigenous cosmologies are inextricably linked to their land bases [...] it is a significant source of literal and figurative power* » (Raheja 2015 : 59). En outre, le territoire induit un rapport physique tangible, passant entre autres par l'utilisation des matériaux issus de ce territoire (animaux ou végétaux). À cela s'ajoute un rapport immatériel, métaphysique, basé sur l'essence du territoire, ses histoires et ses cosmologies. Il transcende le monde physique pour établir une connexion avec celui des esprits, des morts ou des animaux tutélaires.

À cet égard, nous remarquons chez les auteur.e.s occidentaux.ale.s. une tendance au binarisme (nature/culture) et à l'usage de référents théoriques et conceptuels eurocentristes. Pour ces raisons, et bien que cette approche théorique soit mise à mal par Philippe Descola¹⁵, nous avons choisi de privilégier les approches d'auteur.e.s autochtones. Ces dernier.e.s mettent plutôt l'accent sur le ressenti lié au territoire, sur les histoires et le vécu d'un lieu, et sur les cosmologies qui l'habitent. Ainsi, selon l'activiste cri Lewis Cardinal : « *the land is paramount for all Indigenous societies. Their relationship to that land, their experience on that land shapes everything that is around them... land is another word for place, environment, your reality, the space you're in* » (Cardinal cité par Robertson 2017 : 14). Ainsi, le rapport au

¹⁵ Son approche sera abordée dans le deuxième chapitre.

territoire en contexte autochtone se distingue grandement de celui du contexte allochtone. Il est plus intuitif, plus identitaire et plus quotidien. En cela, il induit un prisme de lecture indispensable à la compréhension des œuvres d'une artiste atikamekw.

Dans le cas d'Eruoma Awashish, son éloignement géographique induit un rapport singulier au territoire. Partie à l'âge de quinze ans d'Obejiwan pour la ville de Roberval, au Lac Saint-Jean, l'artiste ne réside pas actuellement en territoire atikamekw et a dû développer des stratégies afin de maintenir la relation tellurique. Pour l'artiste, l'art est une manière de garder contact : « Je suis loin de mon territoire, j'habite au lac Saint-Jean maintenant et mon territoire c'est chez les Atikamekw à trois heures d'ici. C'est comme si, au travers de mes œuvres, je restais proche de mon territoire, de ma spiritualité, de ma culture ; même si je suis loin d'eux, c'est comme mon lien » explique-t-elle (Awashish 2018). Ce lien extra-sensoriel traverse l'œuvre de nombreux créateur.trice.s éloigné.e.s de leur territoire ancestral¹⁶. L'écrivaine et militante Leanne Betasamosake Simpson explique cette relation et l'importance d'habiter son territoire afin de maintenir un lien : « *At the core, our responsibilities to our homelands, whether they are urban or rural, require a substantial number of us to inhabit them, to maintain relationships with their features* » (Simpson cité par Goeman 2013 : 75). Selon le géographe Yi-Fu Tuan, le terme de *Topophilia* illustre bien cette relation entretenue avec un espace spécifique qui revêt un caractère émotionnel et affectif : « *[an] affective bond between people and place* » (Tuan 1974 : 4). Dans l'ouvrage *Indigenous Diasporas and Dislocations* (2005), les auteurs Harvey et Thompson proposent finalement de penser le rapport au territoire des Premières Nations dans l'optique « d'appartenir à un lieu » et non de « vivre sur un lieu »¹⁷ (Harvey et Thompson cité par Raheja, Smith, Teves 2015 : 66). Dans cette optique, la terre n'est pas objet de possession mais bien espace d'accueil¹⁸. Faute de pouvoir l'habiter, la création artistique offre à Awashish

¹⁶ Nous pensons, entre autres, à l'artiste mexicain Domingo Cisneros, issu de la nation Tepehuane, venu s'installer au Québec en 1968. Ses œuvres empruntent à la fois aux symboliques (animales, végétales), aux lieux (le désert mexicain) ainsi qu'aux matériaux (ossements, coquillages, plantes). Elles contribuent à tisser un lien entre l'artiste et sa terre d'origine. Il dira à l'occasion de l'exposition *New Work by a new Generation* à Régina en 1982 : « *I do believe that when we deny our origins, when we separate ourselves from nature, something in us is castrated* » (Pageot 2017 : 14).

¹⁷ En anglais : « *belonging to a place* » et non « *belonging in a place* ». Mishuana Goeman effectue également cette distinction en évoquant « *a geographical space* » (*in a place*) et « *a space of belonging* » (*to a place*) (Goeman 2013 : 9).

¹⁸ Cheryl I. Harris rappelle l'idée selon laquelle la possession correspond à une conception « blanche »

une manière de pallier à cette absence physique et de créer un lien fort et permanent, transcendant les géographies physiques. Ainsi, le territoire est identité, que les artistes transmettent visuellement et dont ils et elles héritent de leurs aînés. Ils et elles sont porteur.se.s d'une dynamique intergénérationnelle essentielle au mode de transmission. Ce rapport singulier entretenu entre les Atikamekw et leur territoire passe par toutes les sphères de leur organisation culturelle et sociale. Les lieux de transmission, de création et les symboliques représentées contribuent à donner un sens aux œuvres et à comprendre la production d'une artiste issue et inscrite dans le territoire de sa nation.

Le rapport au territoire se comprend finalement selon le schéma de pensée atikamekw. À cet égard, la culture atikamekw dispose d'un schéma de pensée circulaire¹⁹ ; ainsi, leur organisation du monde se conçoit selon des cycles, à la fois humains et organiques (naissance, vie, mort), mais également selon des cycles naturels (saisons etc.). Le temps est, dès lors, pensé de manière circulaire. Eruoma Awashish matérialise cette pensée par le symbole du cœur qui se fait iconographie du cercle de vie²⁰. Ce motif du cœur (*Otehi*) se trouve au centre de toutes choses (Jérôme 2014 : 14). La nation atikamekw se nomme de fait *Otawaki*, le peuple du cœur, et se place à la jonction des gens du Nord, de l'Est, du Sud et de l'Ouest²¹. Laurent Jérôme s'est intéressé à ce positionnement du cœur en élaborant des schémas rendant compte de cette centralité (Fig. 1 et 2). Ainsi, le premier schéma le place au centre, entre le monde du dessus (*icpimik*) et le monde du dessous (*atamik*). Cette disposition fait écho au rapport territorial entretenu avec l'au-delà, le monde des esprits et celui des ancêtres. Le deuxième schéma introduit la place de la nation atikamekw par rapport aux autres nations. Le cœur se fait alors symbole de cette circularité et de cet équilibre entre toutes les parties constitutives d'un cercle.

et coloniale de l'espace : « *Possession – the act necessary to lay the basis for property – was defined to include only the cultural practices of whites* » (Harris 1993, 1721).

¹⁹ Ce schéma, qui découle du territoire holiste et interconnecté de pensée, est partagé par de nombreuses nations autochtones.

²⁰ Dans la production de l'artiste, le symbole du sablier incarne également l'écoulement du temps. Un sablier peut, de surcroît, être retourné afin de débiter un cycle nouveau.

²¹ Nous faisons par ailleurs le choix d'aborder le travail d'un anthropologue contemporain ayant effectué des recherches empiriques, recueilli des histoires et des informations propres au contexte atikamekw. Il s'agit de rendre compte de l'importance de ces savoirs oraux qui ne sont pas ou peu consignés dans les écrits et les sources primaires. Par « primaires » nous entendons ici des sources écrites directement par les membres de la nation atikamekw.



Figure 1. *Otehi*, 2015
Acrylique sur toile

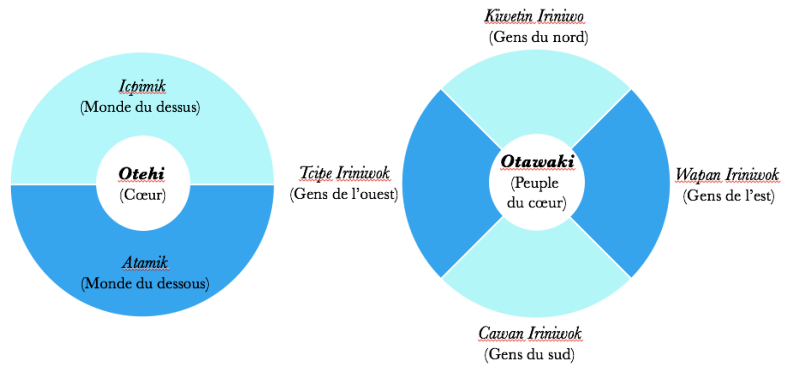


Figure 2. *Le monde du dessus et du dessous – Les territoires voisins*
Tiré des schémas de Laurent Jérôme
(2014 : 14)

À titre d'exemple, l'œuvre d'Awashish *Otehi* de 2015 (Fig. 1) porte ce même nom (« cœur »). Sur la toile carrée, un cœur bleu se détache sur fond noir, les membranes organiques visibles en son centre. Entourant l'organe, trois cercles concentriques se déploient ainsi que quatre lignes horizontales et verticales qui viennent scinder le tableau et suggérer les quatre directions cardinales. Le cœur se fait signe de vie, venant se placer au centre. Les cercles qui l'entourent pourraient également évoquer des pulsations, des ondes émises par l'organe symbole de vie. Du reste, force est de constater une importante propension à l'utilisation de ces figures circulaires et du cœur anatomique dans l'œuvre d'Awashish. Les schémas de pensées circulaires, animistes et cosmologiques liés au territoire atikamekw sont de fait omniprésents dans son travail. Le cercle témoigne donc d'un schéma d'interrelation entre les éléments nécessitant la conservation d'un équilibre permanent.

1.1.2. *Je me souviens* (2016) : le territoire atikamekw entre histoire et engagement

Les écrits historiques, anthropologiques et politiques confirment la complexité de l'histoire territoriale atikamekw. Des auteur.e.s tels que Claude Gélinas et Laurent Jérôme retracent cette histoire dans leurs recherches. Nous proposons d'offrir un bref panorama non exhaustif de l'histoire atikamekw ciblé sur les questions territoriales dans le but de contextualiser la démarche et la production de l'artiste (annexe 1). Il s'agit de questionner en

quoi la production d'Eruoma Awashish se fait le reflet de l'histoire d'une nation et convoque une prise de conscience des systèmes oppressifs coloniaux, mettant en lumière une histoire officielle biaisée.

Historiquement, le 17^{ème} siècle est une période complexe pour les habitants de la Haute-Mauricie, les Attikamègues²². Elle est marquée à la fois par les incursions iroquoises et par les premiers contacts avec les colons. Les épidémies et les massacres survenus lors guerres iroquoiennes, vers 1670-1680, ont pour conséquence une chute démographique importante de la population attikamègue. Concomitamment, en 1651, le père Buteux est le premier étranger à pénétrer sur ces terres. En Haute-Mauricie, les Allochtones cherchent « l'or poilu », le castor, pour les échanges commerciaux (Ratelle 1987 : 51), ce qui explique l'avancée progressive dans les terres et la volonté de commercer avec les nations autochtones. Des contacts plus permanents se mettent en place avec les missionnaires, se développant de manière exponentielle dès 1775. Cette période marque le rapprochement progressif entre Allochtones et Autochtones qui entraîne une certaine interdépendance (Gélinas 2000 : 61). Ce rapprochement se caractérise notamment par l'ouverture du poste de traite à Trois-Rivières en 1837.

Deux changements de paradigmes économiques successifs peuvent être soulignés dans l'histoire atikamekw. Premièrement, dès 1821, l'économie de subsistance de chasse et de pêche décline et se réoriente vers la vente de fourrures qui trouve son apogée commerciale vers 1870 (Clermont 1977). Dès lors, l'économie communautariste de la chasse se voit peu à peu remplacée par un système individuel venant bouleverser les structures et les valeurs sociales. Le mode de vie centré autour des besoins de la famille et de la communauté est remplacé par un mode de vie commercial avec l'arrivée du nouvel acteur économique. Deuxièmement, la fin du 19^{ème} siècle marque le déclin du commerce de fourrures au profit du salariat forestier. Selon Morissette, « le déclin de la population d'animaux à fourrure et de son économie mena progressivement à une transition au salariat et à une dépendance graduelle envers les Eurocanadiens » (Morissette 2004 : 57 ; Gélinas 2000 : 316). Cette nouvelle dépendance au monde allochtone et ce besoin de présence physique sur les lieux de travail, notamment pour

²² Terme employé pour désigner les Atikamekw jusqu'au 20^{ème} siècle, avant l'utilisation de la dénomination « Tête de boules ». Le terme « Atikamekw » signifie « poissons blancs » (Conseil de la Nation Atikamekw, s. p.).

l'industrie forestière ou sur des postes de traite, continuent d'accentuer la sédentarisation de la nation atikamekw et s'inscrivent dans le prolongement de la création officielle des réserves²³, la plus ancienne étant celle de Manawan en 1906²⁴. La sédentarisation s'opère ainsi graduellement jusque dans les années 1970. En parallèle de cette histoire économique et géographique, les premiers pensionnats²⁵ voient le jour dans cette région en 1955. Cette période est ainsi marquée par une déterritorialisation²⁶ ainsi que par une déconstruction des modes de vies traditionnels, la perte du mode de vie nomade et l'éloignement des enfants des communautés.

À partir de la fin des années 1970, les générations post-pensionnats s'engagent dans une démarche de reconstruction des savoirs. Selon Yvonne Thuy-Vy Ly, de nombreuses nations autochtones assistent à « une reconstruction du savoir et à une transformation intergénérationnelle de la relation au territoire » (Thuy-Vy Ly 2010 : 30). Si les générations précédentes vivaient le territoire au quotidien, en l'habitant et en se rendant en forêt une grande partie de l'année, nombre de ces savoirs ont été perdus du fait de la colonisation et de la sédentarisation. Les générations présentes, post-pensionnats, s'insèrent plutôt dans une perspective de gestion, de protection et de développement des ressources (Poirier 2001 ; Bousquet 2005) avec l'industrie forestière, les initiatives économiques²⁷, les actions écologiques etc. Ici se place l'œuvre d'Eruoma Awashish, au cœur d'une redéfinition de ce rapport au

²³ Le processus conduisant à la création des réserves a été analysé par Alain Beaulieu, dans le chapitre « La création des réserves indiennes au Québec » (*Les autochtones et le Québec, des premiers contacts au Plan Nord*, 2013 : 135-152).

²⁴ Pour une chronologie plus complète, mais non exhaustive, de l'histoire atikamekw, se référer à l'annexe 1.

²⁵ Mis en place en 1880 (1955 en territoire atikamekw), (Basile 2017), les pensionnats avaient pour but non dissimulé d'assimiler les enfants autochtones, de « Tuer l'Indien dans l'enfant ». Cette entreprise a largement été présidée par l'Église et le gouvernement canadien. Ce « génocide culturel » a été reconnu en 2015 par l'enquête Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVRC 2015 : 1).

²⁶ La déterritorialisation est un concept créé par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari en 1972 dans leur ouvrage *L'Anti-Œdipe*. Il est notamment repris en géographie et désigne le fait de rompre le lien de territorialité entre une société et son territoire.

²⁷ Nous penserons notamment au collectif d'art atikamekw Tapiskwan. Cet organisme à but non lucratif a pour mission la mise en place d'une stratégie de développement durable issue des traditions et des savoirs atikamekw dans un but à la fois de réappropriation de la culture et de mise en marché selon un modèle d'entrepreneuriat autochtone adapté.

territoire par une génération qui ne vit plus la vie en forêt, mais qui continue d'entretenir un rapport territorial et identitaire fort.

L'œuvre d'Eruoma Awashish *Je me souviens* (2016, fig. 3) témoigne de cette histoire territoriale des débuts de la colonisation. Elle présente le visage morcelé d'une femme visiblement âgée sur un fond de feuille d'or et un arrière-plan bleu roi. Les feuilles d'or sont disposées de manière éparse, évoquant une vue aérienne topographique. La taille et la place prédominante occupée par le visage pourraient souligner la présence autochtone sur l'ensemble du territoire, présence physique mais également symbolique. Le visage se déploie dès lors en filigrane, se faisant présence silencieuse.



Figure 3. *Je me souviens*, 2016.
Acrylique sur toile et imitation feuille d'or.

Nous suggérons d'aborder l'œuvre sous deux angles différents et complémentaires. La première hypothèse conduit à percevoir le visage morcelé de la femme comme s'il était sur le point d'émerger de la surface dorée. Cette approche nous incite à penser la figure comme une présence « active » venant s'affirmer sur le territoire. Ainsi, selon l'analyse qu'en fait Lucie Ève-Marie Bourque, le visage surgirait de la terre, évoquant ainsi les mythes fondateurs et l'anthropogenèse (Bourque 2016 : 94).

Par ailleurs, l'arrière-plan doré dote cette femme d'un lustre, d'une couleur « noble » ; le bleu roi accentue cet effet. Ces couleurs, souvent utilisées par Eruoma Awashish, évoquent la tradition de la peinture byzantine (Awashish 2018). Ce renouveau pictural de la fin du 9^{ème} siècle sous l'Empire byzantin introduit des traits stylistiques singuliers (fond doré, stylisation), notamment concernant les icônes orthodoxes et les portraits, le plus souvent religieux, aux figures solennelles et aux regards dirigés vers le spectateur. La vue de face, la décontextualisation de l'espace entourant la figure, l'impassibilité ou la noblesse dépeinte sur les visages, sont tant d'exemples de cette tradition picturale. Ces couleurs et ces codes stylistiques de la peinture byzantine placent la figure féminine de l'œuvre d'Eruoma Awashish dans un temps indéfini et dans une position centrale. Les spectateur.trice.s sont alors incités à accorder leur entière attention à la figure active.

La deuxième hypothèse propose de penser ce visage ridé, rongé par la couleur dorée, telle une photo disparaissant sous l'effet de la dégradation du temps. Le regard teinté de tristesse nous incite à privilégier cette hypothèse. Le visage laisserait alors transparaître une position plus « passive » d'impuissance, évoquant les tentatives d'assimilation et la réduction au silence des voix autochtones. Dans le prolongement de cette idée, le bleu roi pourrait ici faire allusion à l'eau et aux moyens maritimes employés par les colons pour se rendre dans les Amériques. Vue sous cet angle, l'œuvre semble évoquer l'invisibilisation et les négations de la présence et des savoirs autochtones. En outre, les nations ont été absentes des consultations les concernant. Le titre « Je me souviens » fait écho de cette volonté d'exclusion. S'adressant directement au spectateur.trice, le titre pourrait s'apparenter à la parole d'un.e aîné.e qui dirait : « Je me souviens de l'histoire de ma nation mais je n'ai pas été consultée et ma voix a été ignorée ». En effet, bien souvent, seuls les textes écrits présentaient une valeur aux vues des négociations et des ententes avec les Allochtones, retirant ainsi toute crédibilité à l'histoire et la tradition orale atikamekw du point de vue juridique. De surcroît, le titre de l'œuvre *Je me souviens* renvoie à la devise du Québec et évoque l'invisibilisation des savoirs autochtones. Elle renvoie également à une domination coloniale ayant conservé en mémoire *sa* vision de l'histoire, *ses* souvenirs et non ceux partagés avec les Premières Nations. Nous aborderons en détail le détournement de cette devise québécoise dans l'œuvre au cours de la partie suivante.

Historiquement, cette hypothèse renvoie aux débats qui émergent dans les années 1990 quant à la légitimité de la nation sur son territoire. En effet, plusieurs historien.ne.s tiennent des positions divergentes quant à l'occupation du peuple atikamekw en Haute-Mauricie. Afin de pouvoir revendiquer un territoire, les nations autochtones doivent pouvoir prouver leur occupation continue et exclusive sur le territoire revendiqué²⁸. Or, pour certains historien.ne.s tels que Nelson-Martin Dawson, la nation atikamekw n'aurait pas occupé son territoire de manière continue. Selon lui, les Attikamègues seraient les membres de la « nation originelle » et auraient été décimés lors des raids iroquois vers 1680. Les Attikamègues auraient ensuite été remplacés par les Têtes-de-Boules, descendus des Grands Lacs. Le rapport de Nelson-Martin Dawson, publié en 1996, est particulièrement controversé. Il fait partie des études des années 1980-1990 commanditées par Hydro Québec et le gouvernement²⁹ (Morissette 2004) qui défendaient la théorie de l'extinction. Ces études avaient pour but sous-jacent de « faire disparaître » cette nation et de « démontrer l'illégitimité des requêtes territoriales [des] Premières Nations auprès des gouvernements » (Morissette 2004 : 69). Dès lors, une étude comme celle de Nelson-Martin Dawson remettait en question cette légitimité et entravait toute possibilité de revendication territoriale de la nation atikamekw. Les auteur.e.s sont longtemps restés ambivalents sur cette question. Actuellement, les travaux plus récents, notamment ceux de Claude Gélinas (2011) et de Laurent Jérôme (2014), défendent que les Atikamekw se seraient simplement retirés dans les terres et auraient cessé de se rendre à Trois-Rivières, ce qui explique que les auteur.e.s aient pu penser à une extinction (Jérôme et Poirier 2014). Lors de ces débats, Claude Gélinas et Laurent Jérôme rappellent également qu'aucun des membres de la nation atikamekw, notamment les aînés, n'a été consulté afin de connaître l'histoire du point de vue autochtone. L'œuvre *Je me souviens* (2016) fait ainsi écho à ces absences de consultations concernant les savoirs atikamekw sur leur histoire et occupation territoriale.

²⁸ Parmi les autres critères se trouve la nécessité de se présenter tel un groupe organisé, de s'adonner à des activités traditionnelles sur ce-dit territoire et de pouvoir démontrer l'existence de droits ancestraux non éteints par un traité (Dupuis 1991 : 87).

²⁹ Le ministère de la Justice principalement.

Du point de vue du champ des études autochtones, l'anthropologue maori Linda Tuhiwai Smith, dans son ouvrage *Decolonizing methodologies, research and indigenous peoples*³⁰, met l'accent sur la dévalorisation des savoirs autochtones au profit des savoirs occidentaux (Smith 1999 : 89). Smith rappelle ainsi, bien que l'idée ne soit pas nouvelle, que l'histoire et la recherche sont depuis toujours écrits par les « vainqueurs » et par les dominants et non par les dominés. Elle critique, en outre, l'appropriation faite par les puissances occidentales de certains savoirs autochtones par des disciplines telles que l'anthropologie ou la biologie et dénonce le regard posé par le dominant sur la culture du dominé. En choisissant de n'écrire qu'une partie de l'histoire, le dominant la façonne, la tourne à son avantage et s'approprie les éléments et les connaissances qui lui seront utiles (Smith 1999). Les consultations et les accords étaient généralement posés par écrit ce qui accentue le clivage entre la tradition orale autochtones et l'ancrage culturel de l'écriture en contexte allochtone. Michel de Certeau souligne à cet égard que « le pouvoir colonisateur de l'écriture réside dans le fait qu'il est à la fois un instrument de rétention et d'extension dont le sujet du récit est exclu » (De Certeau cité par Seiderer 2016 : 86). L'approche de Smith et la démarche d'Eruoma Awashish répondent au besoin actuel de réécrire l'Histoire à partir du regard des colonisés.e.s. Cette volonté de réécriture évoque les processus « d'autohistoire », terme employé, entre autres, par l'historien huron-wendat Georges E. Sioui dans son ouvrage *Pour une autohistoire amérindienne* (1989). Ces autohistoires ont pour but de permettre une redéfinition identitaire du point de vue autochtone. Ainsi, *Je me souviens* rappelle que les Nations autochtones ont leur propre vision de l'Histoire.

Allons plus loin : lors de nos recherches, une photographie d'Edward Curtis a attiré notre attention. Un parallèle peut clairement être établi entre cette photographie intitulée *Klamath Woman* (1923, fig. 4) et le portrait de *Je me souviens*. La femme photographiée présente effectivement les mêmes traits que ceux que l'on retrouve dans l'œuvre d'Eruoma Awashish. L'artiste s'est ainsi approprié une image d'archive, une photographie du photographe américain Edward Curtis³¹.

³⁰ Son approche s'adresse tant aux chercheurs.euse.s autochtones qu'allochtones et prend en compte des questions liées à la recherche autochtone mondiale et non exclusivement aux îles du Pacifique.

³¹ Cette référence à Curtis a pu être confirmée grâce aux réseaux sociaux, Facebook et Instagram, qui mentionnent ce lien dans les commentaires issus de la page officielle et du compte de l'artiste.

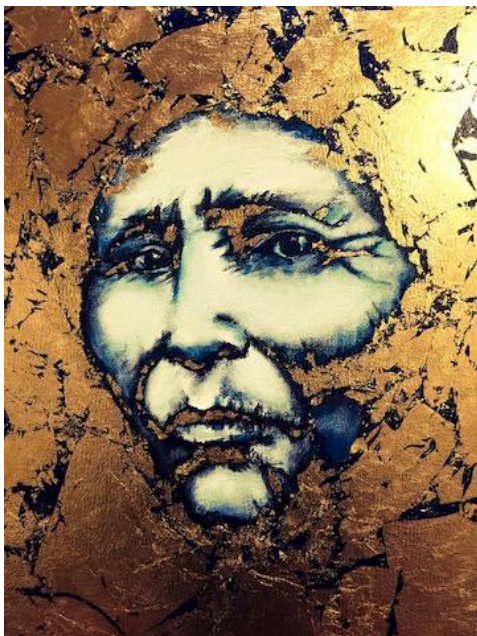


Figure 3. *Je me souviens*, 2016
Acrylique sur toile et imitation feuille d'or



Figure 4. Edward Curtis, *Klamath Women*, 1923
Photographie

Tout comme la démarche des photographes Paul Kane et George Catlin, celle d'Edward Curtis (1868-1952) a été qualifiée de reportage ethnographique. Edward Curtis a passé trente ans, de 1896 à 1930, à photographier les communautés autochtones ; il écrit dans ses mémoires que « les informations qui doivent être recueillies, au bénéfice des générations futures, en respectant le mode de vie d'une des plus grandes races de l'Humanité, doivent l'être immédiatement ou cette possibilité disparaîtra à jamais » (Curtis 1907). Cette approche, originellement bien intentionnée, fait écho à la théorie de l'inéluctable disparition des Autochtones nécessitant la conservation de leur image avant leur « extinction ». Cette disparition serait attribuable à l'incapacité de ces cultures à s'adapter. L'historienne de l'art Arlene Gehmacher parle alors d'un « paradigme du sauvetage » (Gehmacher 2014 : 71)³² qui vise à préserver une culture menacée par le colonialisme.

La femme photographiée³³ par Curtis porte autour du cou et dans les cheveux des bijoux perlés et faits de coquillages. Seul le visage apparaît dans l'œuvre d'Eruoma Awashish, dépourvu de ses ornements, et semble disparaître, à la manière d'une photographie rongée par

³² L'historienne étudie Paul Kane précisément mais ce propos est transposable à Edward Curtis.

³³ Il s'agit d'une aînée Klamath, nation de l'Oregon du Sud et de Californie du Nord, aux États-Unis.

le temps. Le parallèle entre la détérioration d'un négatif et ce visage corrodé évoque l'idée de la disparition des nations, représentées comme appartenant au passé. En outre, ces photographies ont contribué à rendre silencieuses les nations autochtones en figeant les portraits dans un temps passé. Elles ont diminué leur capacité à raconter leur propre histoire et à se placer comme acteur du présent. Par l'intermédiaire de la citation, en intégrant une photographie d'archive dans le but de lui donner un traitement nouveau au sein d'une œuvre picturale, l'œuvre s'ancre dans un contexte historique. Elle rappelle également l'instrumentalisation de l'image autochtone. Cette instrumentalisation ou cette « romantisation » ont gravement porté préjudice aux Nations et ont contribué à renvoyer une image « folklorique » de peuples en voie de disparition. L'œuvre *Je me souviens*, à la lumière de la photographie de Curtis, permet de donner une « voix » nouvelle à une image d'archive qui est longtemps restée silencieuse. Le portrait renvoie l'idée d'un vis-à-vis avec le public, d'une confrontation ou d'une rencontre fortuite entre ces personnages délaissés par l'histoire et un public qui le découvre peut-être pour la première fois. Les spectateur.trice.s peuvent alors ressentir une certaine intimité face à ce regard tourné vers eux, un témoignage silencieux qui encouragerait à aller au-delà des mots, au-delà de l'histoire officielle afin de s'intéresser à l'histoire du point de vue de ceux qui n'ont pas eu la parole.

Plastiquement, l'artiste n'incorpore pas à proprement parler l'image photographique, elle s'en inspire et en peint les traits principaux (les rides, l'émotion perceptible dans le regard). La couleur dorée vient par la suite recouvrir ce visage par légers aplats. Elle s'immisce également au coin des yeux et de la commissure des lèvres, renforçant de nouveau cette impression d'une photographie ancienne. Le traitement de l'image est donc indirect car l'artiste ne réalise pas une intervention sur une photographie mais reproduit en peinture les traits du modèle photographique. Ce faisant, elle termine de s'approprier cette image d'archive, aisément reconnaissable mais transformée sous le pinceau de l'artiste.

Donner une voix au portrait et se réapproprier une image d'archive s'inscrit dans une démarche de déconstruction de l'image imposée par le prisme colonial au profit d'une reconquête de l'image par les créateur.trice.s autochtones. Ce faisant, Eruoma Awashish démontre une volonté de détournement d'une production photographique oppressante. L'image coloniale, ici photographique, est conditionnée à un imaginaire. L'image reconquise par l'artiste vise à déconstruire et à supplanter cette représentation incomplète et déformée (Seiderer 2016 :

72). Pour Awashish, le processus de reconquête de l'image, par l'intermédiaire de la citation photographique de Curtis, est un outil de revendication et de souveraineté visuelle³⁴. Somme toute, l'usage de la citation photographique dans l'œuvre *Je me souviens*, permet de donner un sens réactualisé à une image coloniale³⁵ du point de vue autochtone.

1.1.3. L'Église catholique, du syncrétisme religieux à l'affirmation identitaire

Eruoma Awashish prend largement en compte dans sa démarche l'impact sur les modes de vie traditionnels, individuels et collectifs et questionne le rapport actuel entretenu avec l'Église. S'imprégnant de ses symboles, elle se les approprie et en détourne le sens dans ses œuvres, à la fois respectueuse du catholicisme et consciente du mal causé par sa présence. À cet effet, l'histoire atikamekw est marquée par l'intervention majeure de l'Église catholique en Haute-Mauricie, laquelle est venue modifier considérablement les rapports sociaux ainsi que le lien au territoire.

À la fin du 18^{ème} siècle, les robes noires réalisent fréquemment des missions d'évangélisation en Haute-Mauricie. Les années 1830 marquent le début des missions annuelles en territoire atikamekw, et ce, de manière régulière jusqu'en 1872. Les historiens Claude Gélinas et Yvon Thériault considèrent que les missions et les contacts deviennent de plus en plus sporadiques à cette période, se prolongeant néanmoins jusque dans les années 1940 (Thériault 1951). Cette période est marquée par des missions estivales de quelques semaines menées par des prêtres séculiers qui entreprennent des voyages de quelques semaines en territoire atikamekw (Gélinas 2003 : 86). Claude Gélinas avance que la réception de ces missions n'aurait pas été uniforme. Selon lui, les Atikamekw se seraient converti.e.s sur une base individuelle et volontaire ; certain.e.s se seraient tournés vers l'Église en temps de crise (famines) ou en quête d'un message spirituel, alors que d'autres y auraient vu la possibilité d'acquérir des avantages

³⁴ La *souveraineté visuelle* est théorisée par Michelle Raheja, nous l'aborderons page 46 de ce mémoire.

³⁵ Le cinéma use beaucoup de cette approche en faisant notamment appel à des artistes autochtones afin de revisiter des images d'archives. Nous pensons ici à la série *Souvenir* de l'ONF (Office National du Film) auquel ont pris part Jeff Barnaby et Michelle Latimer ainsi que les artistes visuel.le.s Caroline Monnet ou Kent Monkman.

matériels ou un certain prestige. Parallèlement, il apparaît que de nombreux Atikamekw auraient adopté la foi chrétienne dans le but de s'attirer les faveurs des missionnaires et de s'assurer leur retour annuel et les services qui accompagnaient leur venue : services médicaux, vaccinations, enseignements, biens matériels (Gélinas 2003 : 92). En plus de ces services, les missionnaires jouaient également un rôle d'intermédiaire entre les communautés et le gouvernement « en dénonçant les empiétements des Blancs sur les territoires de chasse atikamekw, en exigeant des campagnes de vaccination en Haute-Mauricie ou en pilotant le dossier des demandes de réserves » (Gélinas 2003 : 91). Ils tenaient ainsi une place significative dans la communauté lors de leurs venues estivales, sans pour autant avoir un statut décisionnel au sein de la nation³⁶. Si ces missions estivales ont été accompagnées d'une grande ferveur pour les activités dispensées (prière, baptême, nomination des nouveau-nés etc.), les pratiques et les croyances traditionnelles reprenaient leur place durant la saison hivernale. Gélinas parle alors d'un « catholicisme estival » et d'un « paganisme hivernal » (Gélinas 2003 : 95).

Les missions, accueillies positivement par une partie des membres des communautés, ont cependant été considérées avec une grande méfiance par certain.e.s. Effectivement, cette nouvelle foi s'accompagnait de restrictions quant à la pratique de rites « païens » (tels que la tente de sudation³⁷) jugés inappropriés, voire pervers. Le rapport au corps, à la nudité notamment, a toujours été source de discorde et de méfiance dans les relations entre les Autochtones et l'Église. Des éléments organiques tels que le sang suscitaient alors incompréhension et inconfort. En effet, les enseignements des missionnaires, durant l'été, donnaient au corps et au sang des significations liées notamment à la figure christique. À l'inverse, les Premières Nations associent le sang à la chasse et à de nombreuses cérémonies. Cet exemple illustre les incompréhensions qui ont contribué à « diaboliser » les pratiques ancestrales atikamekw. Les œuvres d'Awashish s'affranchissent par conséquent de ces interdits en introduisant ces éléments source de discorde : sang, corps, ossements etc. Cette transgression

³⁶ Tel que cela a été le cas chez d'autres nations algonquiennes comme les Innus (Mailhot 1993 : 68).

³⁷ Il s'agit d'une pratique consistant à placer des pierres très chaudes sous une tente de petite taille, créant ainsi un espace enfumé et étourdissant créant une sorte de transe nécessaire au contact avec les esprits et les ancêtres. La pratique pouvait avoir une fonction spirituelle mais également une fonction de guérison, de purification ou de prévention des maladies. Généralement, plusieurs hommes se rassemblaient sous la tente pour pratiquer ce rite.

visé à rappeler le regard porté par l'Église sur certaines pratiques autochtones et à se réapproprier ce regard en affirmant l'usage contemporain d'ossements et des symboliques du sang et du corps. Ce dépassement renforce la posture engagée de l'artiste qui, au-delà de la transgression, réemploie sans hésitation ces éléments témoins de l'impact colonial sur les Premières Nations.

De plus, l'arrivée des missionnaires est marquée par des divergences dans la conception du mode de vie. Elle est, de surcroît, accompagnée d'un message de sédentarisation. À cet égard, les missionnaires incitaient à délaisser les modes de vie traditionnels, notamment la vie en forêt. Dès 1876-78, les missionnaires étaient également chargés de se substituer à l'agent du *Department of Indians Affairs*, en cas d'absence, dont le rôle était de faire respecter et appliquer la *Loi sur les Indiens*³⁸. Ce rôle accentuait encore davantage la méfiance des communautés envers les missionnaires. Goeman rappelle, à ce propos, la nature isolée des réserves en général dont l'éloignement permet un meilleur contrôle de la population : « *reservations isolated Indians from the rest of society, but they also became a place where the Indian agent could regulate education, morality, and economies* » (Goeman 2015a : 81). Son propos s'adapte à la nation atikamekw qui est relativement éloignée des centres urbains. Bien que ne traitant pas directement du contexte atikamekw, Goeman interroge en quoi les retranchements territoriaux des réserves ont accordé une importante légitimité à ces agents gouvernementaux. Ils représentaient l'une des seules sources d'informations en terme juridique ou en terme d'éducation pour les Premières Nations (enseignements, droits etc.). Leur parole n'était donc que rarement questionnée. Au regard du rôle double du missionnaire dans ces espaces éloignés (source d'information et de manipulation), la politique d'évangélisation et la politique d'assimilation gouvernementale apparaissent intrinsèquement liées.

Il est également indispensable de mentionner le rôle joué par les pensionnats dans ces politiques d'assimilation. En contexte atikamekw le pensionnat rattaché à la Haute-Mauricie se trouvait à Saint-Marc-de-Figuery, en Abitibi, et était géré par les ecclésiastiques (Conseil de la Nation atikamekw s. d.). Les enfants atikamekw, dès l'âge de six ans, étaient ainsi envoyés à

³⁸ Pour plus d'informations sur *La loi sur les Indiens* et le rôle de l'agent du département des affaires indiennes dans les communautés, voir Toby Morantz, *The White Man's Gonna Getcha*, (2002 : 222-226), Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

plusieurs centaines de kilomètres de leur territoire, empêchant toute possibilité de fuite, et ce, jusqu'en 1972 (Basile 2017 : 59). Ces entreprises étaient largement présidées par l'Église. Implantés au Canada vers le milieu du 19^{ème} siècle, les pensionnats imposaient aux enfants et aux jeunes une « scolarisation » sur une période de dix mois par année. En imposant l'enseignement du français (ou de l'anglais), les mœurs canadiennes et la pratique de la foi chrétienne, les pensionnats ont créé un clivage majeur au sein des nations autochtones, transmettant un sentiment de « honte » des cultures autochtones et incitant à renier les pratiques dites païennes, ainsi que les rites et croyances traditionnels.

La présentation de ce contexte historique permet de statuer à la fois sur la présence physique et symbolique de l'Église catholique en territoire atikamekw ainsi que sur la méfiance, voire la colère suscitée par cette dernière. Selon la thèse d'anthropologie de Benoît Ethier, les diabolisations des pratiques ancestrales par les missionnaires, puis par les prêtres, dans les paroisses et les pensionnats, expliquent que « des aînés atikamekw nehirowisiwok d'allégeance chrétienne considèrent d'un mauvais œil et expriment une certaine crainte liée à certaines pratiques comme le *matotasowin* (tente à sudation) et le *kosapitcikan* (tente tremblante). Pendant plusieurs décennies, ces pratiques ont été largement occultées chez les Atikamekw Nehirowisiwok » (Ethier 2017 : 122). L'artiste cherche ainsi à comprendre ce paradoxe d'attachement et de crainte entretenu à la religion catholique :

Je m'intéresse beaucoup aux symboles qui proviennent de la religion catholique, entre autres parce que la religion catholique est encore très présente dans nos communautés, en tout cas dans la mienne. J'ai grandi avec cette religion-là et puis cela m'a longtemps perturbée à un moment où je me suis mise à comprendre comment l'Église avait fait du tort à notre peuple. Je me demandais pourquoi des gens comme mes grands-parents étaient tellement pieux par rapport à cette religion-là [...] C'est comme quand on nous a interdit de pratiquer notre propre spiritualité. (Awashish 2018)

La pratique de la religion catholique a toutefois permis de perpétuer une spiritualité durant les périodes où les croyances traditionnelles ont été prohibées. En effet, au-delà de la religion catholique, c'est l'essence de la spiritualité atikamekw qui perdure dans ces prières et ces pratiques nouvelles. Selon Eruoma Awashish, « la spiritualité se passe tous les jours, pas seulement les dimanches [...] [mes grands-parents] récitaient des prières catholiques mais au bout du compte ce n'était pas cela qui était important » (Awashish 2018). Dès lors, il est possible

de mieux saisir le syncrétisme religieux et culturel qui s'opère dans les œuvres de l'artiste. Sans nécessairement dénoncer les pratiques et les abus opérés par l'Église catholique, l'artiste se réapproprie des symboles qui lui sont à la fois familiers et étrangers, les détourne et leur donne un sens nouveau en transposant leur contexte et leur portée. Il s'agit ainsi d'une manière de se « réapproprier [sa] propre spiritualité » (Awashish 2018).

Nous assistons dans l'œuvre *Icône, le sens du sacré* (2009, fig. 5) à ce syncrétisme religieux, culturel et artistique au cœur d'une installation mêlant les iconographies catholique et atikamewk traditionnelle. L'historienne de l'art Gabrielle Marcoux revient amplement sur cette œuvre qui se déploie symboliquement de manière tripartite évoquant la trinité ou la forme de nombreux retables. Au centre se trouve une toile représentant un homme en croix auréolé dans des tons rouge, bleu et doré, rappelant les icônes des traditions picturales byzantines. Trois crânes de bison viennent entourer le tableau. Deux d'entre eux sont accrochés de part et d'autre de la toile sur des boucliers dorés et le dernier est posé au sol, en avant du tableau. Les trois crânes sont liés entre eux par deux fils rouges. L'homme dépeint sur la toile se trouve à mi-chemin entre une figure christique auréolée et la figure d'un danseur vêtu d'un pagne et d'une plume. Les fils rouges ont, eux aussi, une fonction double : ils rappellent, toujours selon Marcoux, « les lances pénétrant le corps du Christ cloué sur la croix, évoquant certes l'acte sacrificiel mais aussi la violence omniprésente dans la religion catholique ». Ils renvoient également à « un acte sacrificiel de prière [du danseur] » (Marcoux 2015 : 29). Le lien religieux met en parallèle la rencontre des icônes d'influence byzantine et celle de la Danse du soleil autochtone³⁹. À cet égard, Alain Beaulieu parle d'un « christianisme autochtone » (Beaulieu 2013 : 222) qui relie les traditions chamaniques et chrétiennes. L'auteur en vient à se demander si, dans ce contexte « Jésus [pourrait] incarner la figure d'un nouveau chamane ou d'un guérisseur » (Beaulieu 2013 : 222). Ainsi, ce dualisme religieux témoigne de la capacité autochtone à détourner les codes et les symboles et à les faire vivre dans un espace-temps contemporain. Comme l'explique Eruoma Awashish :

[E]n réutilisant les symboles qui proviennent de la religion catholique, c'est une façon pour moi de briser la relation de dominance que l'Église a longtemps eue sur le peuple autochtone, donc je me réapproprie certains

³⁹ Cette pratique rituelle sera traitée à l'occasion du deuxième chapitre.

symboles, je les réinterprète à travers mes œuvres (Awashish, citée par Debeur 2014).



Figure 5. *Icône, le sens du sacré (détail), 2009*
Installation, techniques mixtes

En outre, cette œuvre évoque un métissage et un syncrétisme certains. L'Église catholique a joué un rôle majeur sur le territoire atikamekw, sur sa population, et continue d'incarner une présence quotidienne et actuelle. Les écrits de Mishuana Goeman mettent l'accent sur les stratégies d'implantation du pouvoir colonial qui s'est ouvertement servi du retranchement territorial des nations afin de développer son évangélisation, créant une certaine dépendance. Par conséquent, ces retranchements ont permis la mise en œuvre d'une domination à la fois géographique idéologique et religieuse (Goeman 2015 : 81).

Les théories provenant des études post-coloniales et décolonisatrices permettent, quant à elles, de percevoir le syncrétisme qui s'opère dans l'œuvre et la manière dont cette fusion culturelle (catholicisme et « spiritualité » autochtone) se fait stratégie d'affirmation. L'hybridité présente dans les œuvres, sur laquelle nous reviendrons plus amplement dans le troisième chapitre, peut être éclairée par les écrits d'Homi Bhabha qui conçoit cette notion, et l'œuvre

hybride, comme un « espace-tiers » (Bhabha 2006 : 95-107), un espace d'émancipation, lieu de métissage et d'affirmation. Cette appropriation de codes issus du colonialisme permet de déjouer l'hégémonie du pouvoir colonial ; l'espace de création devient ici l'espace-tiers. Ainsi, la réappropriation des codes et les espaces interstitiels coloniaux, ici les codes de l'Église catholique ou de la tradition byzantine, permet une réaffirmation de l'identité autochtone contemporaine, mouvante et capable d'adaptation, grâce à la mimésis et au détournement. Par conséquent, selon Bhabha, « le mimétisme se mue en camouflage. Les Indiens acceptent de devenir chrétiens pour mieux protéger leurs croyances. L'hybridité est ainsi une manière de négocier avec l'autorité coloniale de manière à produire une contre-vérité » (Bhabha cité par De La Vega 2007 : s. p.). Dès lors, elle devient un outil de détournement des injonctions coloniales en incitant au dialogue et n'est donc pas conçue tel un résultat mais bien tel un processus de « résistance et de subversion culturelle » (Reynolds 2011 : s. p.). Relire l'œuvre *Îcône le sens du sacré* à lumière de cette notion révèle la manière dont le syncrétisme opéré par Eruoma Awashish rencontre cet « espace-tiers », espace qui serait, selon Bhabha, propice à la mise en place d'un dialogue avec la société dominante dans laquelle la mimésis et l'appropriation des codes permettent de confronter l'oppression dominante actuelle et de palier à la marginalisation du « traditionnel ».

1.2. Subvertir le pouvoir, l'art comme langage politique pour une souveraineté territoriale atikamekw

1.2.1. L'œuvre *Scapulomancie* (2009) comme dénonciation de la *Loi sur les Indiens*

De nombreux textes juridiques font intervenir la notion de territoire : si certains la défendent aux vues des valeurs traditionnelles qui lui sont attachées (l'ONU), d'autres la contraignent, voire l'aliènent. Nous pensons ici notamment au texte de la *Loi sur les Indiens* (1876), encore en vigueur. De par ses injustices, elle est l'une des sources de contestation la plus récurrente en art contemporain autochtone. Dans ce contexte, on peut se demander : Dans quelle mesure la *Loi sur les Indiens* a-t-elle porté préjudice aux territoires autochtones et en quoi cette négation

des Autochtones par le pouvoir dominant a-t-elle déclenché une réponse artistique d'opposition à laquelle prend part Eruoma Awashish ?

Originellement appelée *l'Acte des Sauvages*, la Loi de 1876 fait suite à des ordonnances coloniales ; nous en citerons deux. La proclamation royale de 1763 établit les bases des rapports entre les colons et les Autochtones. À sa suite, *L'Acte pour mieux protéger les terres et les propriétés de sauvages dans le Bas-Canada* de 1850 introduit une série de critères permettant aux Autochtones d'être considérés comme « membre[s] d'une tribu ou peuplade de Sauvages » (Henderson 2006). Ces initiatives visent à éradiquer les cultures autochtones dans le but de promouvoir leur assimilation par la société dominante eurocanadienne (Henderson 2006). Toujours en vigueur, elle demeure, comme le rappelle Desrochers « la seule loi du parlement canadien qui cible un groupe culturel particulier » (Desrochers 2016 : 12). Elle se compose d'articles ciblant notamment les questions de statut (attribution de la carte de statut d'Indien), les questions de territoire (qui possède les terres et a le droit de les administrer), le système des réserves et des ressources, la pratique d'activités traditionnelles, etc.⁴⁰ De fait, la loi est, selon l'historien Thomas King, un « mécanisme dont on s'est servi pour contrôler la vie et la destinée des Indiens en règle du Canada » (King 2014 : 89). Cette dernière a été modifiée à plusieurs reprises mais ces modifications auraient permis, toujours selon King, de « resserrer ce contrôle » (King 2014 : 89). Nous retiendrons alors plusieurs révisions. En 1911, les entreprises acquièrent le droit d'exproprier les nations de leurs réserves afin d'utiliser la terre pour construire des infrastructures ou des voies de chemin de fer. En 1927, la loi interdit aux Autochtones de faire appel aux services d'un avocat ou de présenter des revendications territoriales sans l'accord gouvernemental. L'amendement de 1951 établit quant à lui une version plus aboutie, retirant certains articles de loi jugés discriminants, mais en ajoutant de nouveaux, tout aussi oppressants.

Nous proposons ici d'introduire l'une des œuvres les plus engagées d'Eruoma Awashish, *Scapulomancie*, réalisée en 2009 (Fig. 6) à l'occasion de l'exposition *La loi sur les Indiens revisitée* présentée originellement au musée Huron-Wendat de Wendake en 2009. Cette exposition est l'exemple le plus parlant au Québec d'un rassemblement d'artistes venus

⁴⁰ L'écrivain autochtone cri Harold Cardinal revient sur certains de ces articles dans son ouvrage *La tragédie des Indiens du Canada (The Unjust Society : The Tragedy of Canada's Indians, 1969)*.

dénoncer et déconstruire cette loi. L'œuvre d'Eruoma Awashish porte plus précisément son attention sur l'article de Loi 53 qui « donne droit au ministère d'administrer ou vendre les terres cédées à titre absolu » et « d'effectuer toute opération à l'égard des terres désignées et notamment les administrer et leur donner à bail » (*Loi sur les Indiens* 1951 : Article 53). L'œuvre se déploie en un triptyque de près de deux mètres de haut. Sur les panneaux extérieurs vierges sont accrochés des ossements d'omoplates d'originaux sur lesquels sont apposés des fragments de cartes. Le panneau central présente une mosaïque de cartes éparses, découpées et recollées les unes sur les autres. Il s'agit de cartes du Québec apparaissant désordonnées, fragmentées et remaniées. Selon Gabrielle Marcoux, l'œuvre « dénonce les dépossession, vols et réarrangements topographiques du territoire, constamment charcuté par diverses lois et enlevé graduellement aux nations autochtones » (Marcoux 2015 : 28). L'œuvre se déploie alors dans toute sa grandeur et l'artiste effectue avec ironie un parallèle entre la forme tripartite de l'œuvre (quasi vierge sur les panneaux latéraux) et le drapeau du Canada ; pour elle, « il manque juste la feuille ! » (Awashish 2018). Cette analogie, qui ajoute une dimension ironique à l'œuvre interpelle tout en demeurant sous-jacente.



Figure 6. *Scapulomancie*, 2009
Triptyque, cartes et omoplates d'originaux sur massonite

Le titre (*Scapulomancie*) se réfère à la pratique de localisation du gibier qui permet d'entrer en contact avec les animaux afin de recueillir des informations pour la chasse. Lors de ce rite, les ossements sont déposés dans le feu et les marques noires laissées par les braises et les flammes donnent des indications quant à la localisation du gibier (Lamy 2013 : 50). L'anthropologue Richard Dominique explique :

Cette technique consiste essentiellement à placer au-dessus de tisons ardents une omoplate d'animal jusqu'à ce que des brûlures et des fissures apparaissent sur l'os. Les configurations ainsi obtenues peuvent alors être interprétées et donner lieu à des prédictions se rapportant généralement au déroulement d'une chasse prochaine ou encore à des événements de la vie quotidienne. La vie, la mort, le succès, l'abondance, la famine, la maladie, la chance ou encore le malheur peuvent être décelés à travers les « pyrogravures » produites sur l'omoplate animale (Dominique dans Dionne, 1991 : 97)⁴¹

Ainsi, selon Gabrielle Marcoux, « si cet outil de communication avec l'invisible déterminait en partie les déplacements territoriaux des communautés nomades, ce sont maintenant des lois et des conceptions exogènes qui dictent aux autochtones où ils peuvent se déplacer et chasser sur leur territoire ancestral » (Marcoux, 2015 : 28). L'œuvre témoigne alors de la confrontation entre plusieurs modes de pensée et de l'altération d'un mode de vie traditionnel au profit de codes imposés et aliénants.

En se penchant sur les réactions que la loi a suscitées auprès des artistes actuels, principalement au Québec, nous notons une tendance à la confrontation. Le mémoire de Marianne Desrochers remet particulièrement bien en contexte les artistes qui ont pris comme base cette loi discriminante dans leurs productions. L'auteure effectue alors une étude sur trois artistes : Lawrence Paul Yuxweluptun, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï. Elle qualifie leurs œuvres contestataires « d'insoumissions performatives » (Desrochers 2016). Questionnant la présence de la violence dans leurs œuvres, elle constate que ces artistes ont une propension à transgresser les codes et à emprunter une esthétique « choc », une « esthétique de la violence », selon ses termes (Desrochers 2016 : 159). Cette violence, sous-jacente ou explicite, est une réponse aux violences vécues quotidiennement ou historiquement. Souvent il

⁴¹ Pour plus d'informations sur cette pratique, se référer à l'article « La scapulomancie chez les algonquiens du subarctique » par Richard Dominique dans l'ouvrage *L'œil amérindien, regards sur l'animal* sous la direction d'Hélène Dionne (1991).

s'agit d'œuvres performatives (telle que la célèbre performance du 14 septembre 1997 *An Indian Act Shooting the Indian Act* de Lawrence Paul Yuxweluptun) qui permettent de déployer dans l'espace de la performance une présence, une violence physique faisant prévaloir un discours de dénonciation. Dépassant le statut d'œuvres contestataires du colonialisme, ces dernières se proposent comme des réécritures d'une histoire eurocentriste. L'auteure Dean Rader parle alors d'une « *engaged resistance* », concept caractérisant un activisme esthétique générateur de modes de résistance artistiques (Rader 2011). Ainsi, la *Loi sur les Indiens* se fait le point de départ tangible et concret d'une revendication virulente venant dénoncer les ravages d'articles de loi discriminants et de pratiques coloniales d'assimilation. L'œuvre d'Awashish agit dans le prolongement de ces réactions artistiques et performatives. Elle représente des territoires explosés, tailladés et dénaturés. En plaçant les cartes tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers, parfois lisibles, parfois illisibles, l'artiste fait écho à ces restructurations imposées aux territoires autochtones à cause des législations canadiennes. Si elle dénonce ces remaniements territoriaux arbitraires défavorables, l'artiste dépasse la dénonciation pour tendre vers l'affirmation en se réappropriant l'outil colonial de la carte et en la remaniant selon son bon vouloir.

Ces revendications traduisent une recherche de *souveraineté visuelle*, selon le terme proposé par Michelle Raheja (2015). La souveraineté est une notion actuelle et complexe d'autant qu'elle serait, selon Raheja, perpétuellement en mouvement. La souveraineté réfère aux droits d'auto-détermination et de gouvernance d'une nation indépendante et autonome qui observe son propre système juridique, social, économique et politique. L'auteur suggère alors de penser la souveraineté de manière plus large afin de percevoir son impact sur l'ensemble des champs sociaux et disciplinaires participatifs du quotidien des Premières Nations ; elle l'étend alors aux arts et aux diverses formes culturelles partenaires de ces affirmations de souveraineté (Raheja 2015 : 28). Elle suggère de penser les œuvres comme espace d'un discours et de pratiques esthétiques et narratives novatrices et porteuses d'une résistance au discours colonial :

Under visual sovereignty, artists can deploy individual and community assertions of what sovereignty and self-representation mean and, through new media technologies (from wampum belts to film), frame more imaginative, pleasurable, flexible, and often humorous renderings of Native American intellectual and cultural paradigms, such as the presentation of the spiritual and dream world, than are often possible in official political contexts. (Raheja 2015 : 29)

La *souveraineté visuelle* de Raheja apparaît alors complémentaire de l'*engaged resistance* de Dean Rader, mais induit la recherche de pratiques esthétiques et narratives nouvelles dépassant la dénonciation pour tendre vers la discussion. Selon cette démarche, l'œuvre d'Awashish, dans sa manière d'aborder les problématiques coloniales et d'en proposer une déconstruction et éventuellement de nouvelles reconstructions, tend vers une conception dialogique de l'art, lequel est perçu non uniquement comme un outil de résistance, mais aussi comme un outil d'échange. En effet, sa démarche dépasse l'activisme artistique en cherchant davantage l'ouverture à un dialogue. Là où les œuvres de Yuxweluptun ont pour but non dissimulé de marquer les esprits, celles d'Awashish privilégient un dialogue moins abrupt mais tout aussi efficace. Elle n'hésite pas à dénoncer pour mieux discuter de possibles solutions et alternatives. Cette ouverture au dialogue se retrouve d'ailleurs dans les propos d'autres membres de la nation atikamekw. Pour César Newashish, artisan et ancien doyen de la nation, il est indispensable de privilégier le dialogue qui est un moyen de résistance et d'affirmation de la souveraineté des Nehirowisiwok (Jérôme 2014 : 18). C'est dans cette démarche alliant concomitamment affirmation, revendication et dialogue que se place l'œuvre d'Awashish.

1.2.2. Revisiter l'histoire officielle, devise du Québec et crise d'Oka

Outre le contexte historique et législatif de la nation, la production d'Eruoma Awashish s'ancre dans un contexte de revendications territoriales au Québec et s'inscrit dans le prolongement d'événements marquants de la fin du 20^{ème} siècle. À cet égard, en 1990, la crise d'Oka déclenche une réponse politique et artistique virulente. La crise est considérée comme à l'origine d'une réelle prise de parole des Premières Nations au Québec. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure la crise d'Oka représente une rupture majeure menant à l'émergence d'un élan de contestation et d'insurrections artistiques influençant toujours les créateurs autochtones actuels, dont Awashish.

Cette crise est issue d'un contexte de tensions. Les années 1970-1980 au Québec sont marquées par une montée des revendications autochtones et par une volonté d'émancipation vis-à-vis du gouvernement. Dès 1967, le Premier ministre Pierre Elliott Trudeau propose le *Livre*

Blanc qui vise à abolir la *Loi sur les Indiens*. Cette initiative prive les peuples autochtones de leur statut et de leurs droits particuliers en effaçant toute distinction ethnique. La négation identitaire qu'implique une telle proposition est nécessairement rejetée en force par les nations autochtones qui ripostent avec la « contre-publication » du *Livre Rouge* en 1970, aussi appelé « Citizen Plus »⁴². Perçu comme une politique d'assimilation, le *Livre Blanc* envenime une relation d'ores et déjà tendue entre les nations autochtones et le gouvernement ; elle pousse les nations à chercher une émancipation. Ces tensions trouvent leur apogée au Québec en 1990 avec la crise d'Oka (11 juillet – 26 septembre 1990).

Au début de l'année 1990, le maire d'Oka Jean Ouellette fait valoir son intention d'agrandir un terrain de golf sur le cimetière de la réserve de Kanesatake, située sur la rive Nord de Montréal, proche de la frontière américaine. Ce projet, portant directement atteinte aux terres sacrées mohawk, suscite un élan d'opposition de la part de la nation. Les principaux acteur.trice.s de cette désobéissance civile, les Warriors⁴³, érigent le 11 mars une première barricade symbolique avant de bloquer le pont Honoré-Mercier le 11 juillet. Ce jour-là, près de deux cents policier.ères.s pénètrent dans la réserve, provoquant un affrontement violent (bombes lacrymogènes, armes à feu, grenades) (Trudel 2008). La situation échappe aux mains de la Sûreté du Québec⁴⁴. Les négociations avec l'État se poursuivent dans le but de trouver une solution pacifique. Ces évènements violents accentuent le climat de tension et de méfiance mutuelle entre Allochtones et Autochtones (Guilbeault-Cayer 2012, 2013).

Ainsi, l'image renvoyée par les autorités gouvernementales et les médias renforce ces tensions et contribue à créer un clivage, ne montrant qu'une seule facette de la situation. En effet, durant la crise, les médias diffusent de nombreuses images des Warriors, nourrissant cette iconographie du guerrier autochtone dangereux et violent (Desrochers 2016 ; King 2014). Des

⁴² Le but du livre rouge, outre le fait de s'opposer au livre blanc, est de soutenir la création de nouvelles associations et organisations afin de mieux promouvoir les droits et les intérêts autochtones dans une recherche d'autodétermination (Desbiens 2012).

⁴³ Aussi connu sous le nom de « Kahnawake Warrior Society », ce groupe fondé en 1971 cherche à imposer une autorité sur les terres mohawks ainsi qu'une souveraineté politique. Venant de la réserve voisine de Kahnawake, ils se mobilisent pour prêter main forte à Kanesatake. Leur tendance « radicale » leur fait souvent refuser le compromis entraînant des tensions aussi au sein de la nation.

⁴⁴ Le premier ministre du Québec, Robert Bourassa, fait finalement appel aux Forces armées canadiennes qui interviennent dès le 20 août. La barricade du pont Mercier est levée le 29 août.

personnalités.e.s et artistes prennent alors la parole, à leur manière, afin de donner un autre éclairage à ces événements. La cinéaste et documentariste abénaquise Alanis Obomsawin se rend dès l'affrontement de juillet derrière les barricades afin de filmer le conflit de l'intérieur. Son documentaire, *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993), offre une voix médiatique pacifiste mais réaliste visant à déjouer l'ignorance et les préjugés générés ou exacerbés par la crise. En parallèle des Warriors, des personnalités féminines mohawk négocient en effet avec les gouvernements provinciaux et fédéraux. L'activiste et artiste Ellen Gabriel devient l'une des porte-paroles au sein des négociations et fait entendre une voix féminine forte⁴⁵. Sur les plans politique et artistique s'affirme une volonté de transmettre l'image d'une nation légitime qui ne se laisse pas abuser, spolier ou diaboliser dans les médias. La mémoire de ces événements dépend nécessairement du point de vue choisi pour les raconter et, là où les médias ont exclusivement corroboré l'image des Warriors, véhiculant ou créant un sentiment de danger immédiat au sein de la population au Québec, les discours d'Ellen Gabriel ainsi que les productions artistiques (documentaire, œuvres etc.) viennent proposer un autre point de vue. L'art apporte avec lui une autre vérité ou du moins une autre vision de l'Histoire officielle relatée par les instances étatiques.

À cet égard, nous proposons d'apporter un éclairage supplémentaire à ses œuvres portant le titre *Je me souviens* (2015, fig. 7 et 2016, fig. 3) : Eruoma Awashish emprunte délibérément la devise du Québec. Officiellement reconnue en 1939, elle est apparue pour la première fois sur la façade de l'Hôtel du Parlement, décorée de grands personnages de l'histoire québécoise (Frontenac, Maisonneuve, Marguerite Bourgeois)⁴⁶. La devise initiale se voulait riche d'un passé et fière des personnalités.e.s et du peuple québécois ; elle reconnaissait également ses défaites, notamment face aux Britanniques. Néanmoins, si, à l'origine, la devise complète se présentait comme telle : « Je me souviens / que né sous le lys / je crois sous la rose⁴⁷ », seule la première partie a été conservée afin de transmettre une image et un message positif pour la

⁴⁵ Nous rappelons également que la société mohawk est une société matrilineaire accordant donc une place essentielle à la femme.

⁴⁶ Vers 1880, Eugène-Étienne Taché, l'architecte de l'édifice du parlement de Québec, commandite plusieurs artistes, dont Louis-Philippe Hébert, Alfred Laliberté et Émile Brunet, afin de réaliser une galerie de figures destinée à orner l'extérieur du bâtiment (Deschênes 2012).

⁴⁷ Pouvant être traduit librement par : « Ainsi né du pouvoir français mais vaincu par la couronne britannique ».

mémoire de la province. En 1895, le ministre Thomas Chapais disait : « Cette devise n'a que trois mots : Je me souviens ; mais ces trois mots, dans leur simple laconisme, valent le plus éloquent discours. Oui, nous nous souvenons. Nous nous souvenons du passé et de ses leçons, du passé et de ses malheurs, du passé et de ses gloires » (Chapais cité par Deschênes 2012). Ici réemployée par Awashish, la devise évoque les malheurs et les fiertés autochtones. « Je me souviens » de cette crise d'Oka, de ces violences arbitraires, de ces usurpations territoriales et de cette blessure occasionnée et perpétuée par le colonialisme. Mais « je me souviens » également de ce rassemblement communautaire et de l'unité nationale qui en découle, menant à une recherche de dialogue entre deux peuples qui se côtoient sans toujours parvenir à se comprendre. L'artiste se joue alors de la devise et note son ironie : une devise qui prône le souvenir au sein d'une province et d'un pays ayant délibérément passé sous silence, ou détourné à son avantage, de nombreux événements dérangeant pour l'intégrité nationale : « Jusqu'à la crise d'Oka, le Québec était amnésique par rapport à notre histoire commune et semblait avoir oublié notre existence. Quand on y pense, c'est très ironique que le slogan de la province soit "Je me souviens" » (Awashish 2018).

De plus, en 2015, Eruoma Awashish produit, pour les vingt-cinq ans de la crise d'Oka, un t-shirt de sa marque *Awa-Rebel*⁴⁸ représentant une plaque du Québec illustrée d'un Warrior défiant un policier. L'image est tirée d'une célèbre photographie prise durant la crise. En effet, depuis 1976 et d'élection du le Parti Québécois, les plaques d'immatriculation affichent cette devise (Deschênes 2012). Awashish reproduit cette plaque dans son œuvre et la détourne pour que la mémoire d'Oka perdure. Elle écrira à ce propos : « 25 ans plus tard je me souviens que je fais partie d'une Nation qui se tiendra toujours debout pour les siens et le Nitaskinan » (Lamy 2016 : 61). En créant cette œuvre graphique, l'artiste crée un parallèle, une fusion entre l'image iconique d'Oka et l'objet de la plaque d'immatriculation. Cette dernière évoque, en outre, les blocages des routes par les Warriors ; le blocage routier demeure, à ce jour, le moyen le plus efficace employé par les Autochtones afin de faire entendre leur position et de marquer leur présence. Le choix d'Awashish de représenter une plaque d'immatriculation n'est donc pas

⁴⁸ Eruoma Awashish est fondatrice de la marque de vêtements *Awa-Rebel* dont le but est de manifester la fierté de sa nation et des nations autochtones par le biais de productions textiles, mêlant ainsi art et engagement.

anodin, il renvoie à la fois à un moyen de résistance et effectue un parallèle avec les plaques québécoises. En empruntant délibérément la devise du Québec, l'artiste rappelle de nouveau que la mémoire est biaisée, contant toujours l'histoire des vainqueurs. La plaque d'immatriculation est un bon exemple de cette histoire double : elle est marquée par une appartenance provinciale québécoise avec la devise du Québec tout en étant synonyme d'affirmation et de prise de position pour les Premières Nations.



Figure 7. T-shirt Awa Rebel (détail), 2015 et post Instagram, 2015

De plus, un élément mérite ici notre attention : le choix du support, ici du t-shirt. Comme pour la plaque d'immatriculation, ce choix est loin d'être innocent. L'usage d'un t-shirt offre un sens particulier à l'œuvre. Le t-shirt, en tant qu'élément vestimentaire, permet de « porter son identité » et d'affirmer visuellement et corporellement son engagement. Le vêtement, comme la coiffure ou le maquillage, sont des manières de se définir, de s'affirmer et de se présenter aux regards extérieurs. Il crée une unité parmi les personnes les revêtant. Ainsi, il peut être la manifestation d'une culture, de traditions vestimentaires traditionnelles ou bien d'une manifestation personnelle et individuelle. Les t-shirt d'Awashish sont tout cela à la fois, ils peuvent être portés et sont visibles par tous. Sans être dans la provocation, ils sont des marqueurs d'affirmation d'une idéologie, d'une culture et de revendications. Les t-shirts reflètent, en outre, la contre-culture des années 1960 ; les mouvements de contre-culture sont les reflet d'une opposition aux sociétés de consommation capitalistes et tendent à redéfinir les codes de la culture « élitiste » versus la culture « populaire ». Les mouvements de contre-

cultures, non datés dans le temps car sans cesse redéfinis jusqu'à nos jours, sont symboles de revendication et d'affirmation identitaire. À cet égard, les t-shirts ne se réfèrent pas à un groupe social particulier comme cela peut être le cas d'autres attributs vestimentaires (shorts, costards) ; ils peuvent être portés par tous.tes et s'opposent ainsi à des attributs spécifiques portés par certains groupes sociaux. En ce sens, les t-shirt Awa Rebel sont le reflet de revendications qui peuvent être partagés ; ils sont également un moyen de porter son identité, ses valeurs et son histoire.

Ainsi, par la réactualisation, en 2015, d'un évènement historique majeur et par l'utilisation de la devise provinciale et du support vestimentaire, Eruoma Awashish démontre de nouveau la force des revendications autochtones et leur écho actuel. En effet, par la réalisation d'œuvres visuelles et d'œuvres graphiques, diffusées à plus grande échelle, ici sur des t-shirts, l'artiste témoigne de la force créatrice et activiste de sa génération dans le prolongement des batailles menées par les générations précédentes. Nous pourrions finalement ici employer le concept de « résurgence » qui, selon l'activiste Taiaiake Alfred « évoque la vitalité autochtone qui forge avec créativité ses propres stratégies afin de se projeter au-delà du colonialisme » (Alfred cité par Roussel 2017 : 20). Si l'équivocité de l'histoire officielle peut être déjouée, les artistes autochtones tels qu'Awashish se font les guerrier.e.s de ces réécritures et témoignent de la résilience de leurs nations.

Chapitre 2 : Cosmologies et territoire, entre rites, croyances et transmission

Si le premier chapitre s'appuyait sur le contexte historique, politique et territorial de la nation, ce second chapitre se base sur la notion de « cosmologie » afin de placer les œuvres d'Eruoma Awashish au cœur d'un système de pensée issu du contexte atikamekw. Les cosmologies permettent de nommer et de comprendre le monde et sa structure. Elles sont spécifiques à chaque nation et à chaque territoire ; ainsi l'appellation « cosmologies autochtones » apparaît comme générique et reflet imparfait de la réalité. Nous lui préférons « cosmologies atikamekw ».

Les cosmologies sont au fondement des épistémologies atikamekw donc des manières de concevoir les savoirs propres à une nation. Elles sont notamment relatives à des façons d'appréhender les lieux, de les nommer (toponymes) et d'y vivre au quotidien. Conséquemment, elles interrogent la conception du territoire, ses pratiques et ses croyances. Les cosmologies nourrissent les pratiques chamaniques, les rituels, la pratique onirique, la musique ou les arts. Elles sont mouvantes et multiformes, ancestrales et contemporaines : elles ouvrent des possibles pour les artistes qui les repensent et les modèlent. Elles font ainsi partie de la démarche d'Eruoma Awashish qui s'en imprègne, les intègre à sa production et les réactualise. Jérôme écrit à cet égard que le « concept de cosmologie permet, en outre, de rendre compte de la diversité, du dynamisme et de la "continuité transformative"⁴⁹ des traditions amérindiennes et Inuits » (Jérôme 2015 : 328). À cet égard, nous préférons recourir au terme « cosmologie » que « spiritualité ». En résonance avec les réflexions de Laugrand et Delâge (2013), nous souhaitons éviter le biais réducteur et inexact de ce terme qui peut porter une connotation simpliste et généraliste répondant à un imaginaire occidental. En effet, les auteurs suggèrent que les termes de « spiritualité » ou de « religion » peuvent s'avérer inadéquats car ils impliquent, selon leur

⁴⁹ Jérôme tire ce terme de Laugrand dans son chapitre « Pour en finir avec les spiritualités : l'esprit du corps » dans l'ouvrage *Les Autochtones et le Québec, des premiers contacts au Plan Nord* (2013 : 226).

définition occidentale, une séparation entre le profane et le sacré qui n'existe pas en ces termes en contexte autochtone.

Ainsi, ce chapitre souhaite rendre compte des cosmologies et des épistémologies inscrites au cœur d'une pensée territoriale indissociable des productions artistiques atikamekw. Nous tenterons de déterminer de quelle manière les cosmologies atikamekw, réactualisées et réinvesties dans les œuvres, sont représentatives d'une pensée territoriale, d'un mode de vie, de croyances ancestrales et d'une capacité d'adaptation perpétuelle au contexte changeant auquel est soumise la nation atikamekw.

2.1. Vivre le territoire et respecter ses croyances

2.1.1. L'ontologie animiste et la place du vivant

Essentielle à la compréhension des œuvres d'Eruoma Awashish et inscrite au cœur de la pensée autochtone, se trouve la notion d'animisme. En contexte atikamekw, l'animisme occupe une place essentielle dans la conception du monde. Elle est la croyance selon laquelle la faune et la flore sont dotées d'une âme, d'une force spirituelle, au même titre que l'être humain. À l'origine, selon les cosmogonies (c'est-à-dire la genèse, les histoires de création du monde), les animaux auraient apporté de multiples savoirs et techniques et auraient enseigné aux hommes à survivre en s'adaptant au territoire. Le chasseur, l'Homme et l'artiste lui doivent respect et attention (Poirier 2014 : 78). Les animaux se placent donc au cœur du quotidien atikamekw et, par extension, au cœur des œuvres d'Eruoma Awashish qui sont marquées par l'omniprésence des figures animales.

En anthropologie, la notion d'animisme est souvent traitée mais rarement de manière exhaustive. Les écrits de l'anthropologue Philippe Descola permettent d'introduire l'usage de cette notion au sein de la discipline. Descola guide son étude (2005) par une approche segmentée en quatre ontologies (animiste, totémiste, analogique et naturaliste)⁵⁰, invitant son lecteur à

⁵⁰ Philippe Descola distinguait l'ontologie animiste de l'ontologie naturaliste (à l'inverse de l'animisme, qui marque une distinction entre nature et culture), totémiste (organisation selon un principe clanique) et

appréhender l'humain et le non-humain comme étant non dissociés, selon un principe non dualiste. « L'ontologie animiste »⁵¹ de Descola attribue aux animaux une vie sociale et établit entre les humains et les non-humains pour seule différence la corporalité et l'apparence :

La plupart des animaux sont conçus comme des personnes dotées d'une âme, ce qui leur confère des attributs identiques à ceux des humains, tels la conscience réflexive, l'intentionnalité, la vie affective ou le respect de préceptes éthiques [...] [Si] les animaux diffèrent des hommes, c'est donc uniquement par l'apparence. Lorsqu'ils visitent ces derniers en rêve, les animaux se révèlent tels qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire sous leur forme humaine de même qu'ils parlent dans les langues indigènes quand leurs esprits s'expriment publiquement au cours du rituel de la « tente tremblante ». (Descola 2005 : 4)

Si Descola rend compte de la place de l'animisme en contexte autochtone, les écrits d'anthropologues occidentaux (Franz Boas, Marcel Mauss) présentent davantage une vision allochtone de ces notions. Leur vision est souvent empreinte d'une certaine fascination et ne reconnaît pas nécessairement l'ancrage quotidien de l'animisme. Nous notons à cet égard une tendance de ces anthropologues à catégoriser de manière arbitraire des notions qui s'inscrivent, en contexte autochtone, au cœur d'une vision globale et interrelationnelle. De plus, l'anthropologie eurocentriste a largement ignoré les diversités culturelles des Premières Nations en regroupant ensemble des cultures singulières. Il est dès lors essentiel d'aborder la question de l'animisme à la lumière de l'identité atikamekw, et ce, en soulignant la place de certains animaux tels que les ours et les cervidés, qui sont l'incarnation d'histoires cosmogoniques, d'une vie clanique, familiale et nomadique et qui participent au quotidien des atikamekw. Pour cette raison, la place accordée à la parole d'Eruoma Awashish et aux écrits de spécialistes du contexte atikamekw prend tout son sens dans cette démarche.

analogique (dualisme présent chez chaque être vivant, humain et non-humain). Descola, ainsi que d'autres auteurs tels que Franz Boas et Claude Lévi-Strauss, viennent amorcer une réflexion sur l'ethnocentrisme occidental en affirmant que la séparation entre nature et culture est loin d'être une conception universelle (Descola 2005 : 176).

⁵¹ Son travail met en lumière une ontologie comme « système de distribution de propriétés » (Descola 2005 : 176) lisible dans un contexte et applicable aux objets et êtres vivants y évoluant. Ces ontologies « servent de point d'ancrage à des formes contrastées de cosmologies, de modèles du lien social et de théories de l'identité et de l'altérité » (2005 : 176). Dès lors, l'animisme se comprend à la lumière du système de pensée atikamekw.

a. L'ours

En contexte atikamekw, la chasse fait partie du mode de vie traditionnel et quotidien. Elle est une pratique centrale de la vie sur le territoire. Ce constat explique l'omniprésence des ours, corneilles, cervidés et outardes dans l'œuvre d'Awashish, quel que soit le médium (art visuel, installation, performance). Issue du clan de l'ours (*Masko*) par son père, Eruoma Awashish accorde une attention particulière à cet animal (Awashish 2018) qui incarne à la fois son héritage et sa famille, tout en symbolisant la force et l'équilibre clanique⁵². Laurent Jérôme rappelle que l'ours, chez les Atikamekw « comme chez les Innus et chez les Cris, incarne les grands-pères, les *mocoms*, les ancêtres » (2010 : 142). Ainsi, l'ours se place telle une figure transversale, tissant un lien entre les défunts et les vivants, l'occupation ancestrale du territoire et son occupation actuelle. Il lie le temps et les espaces.

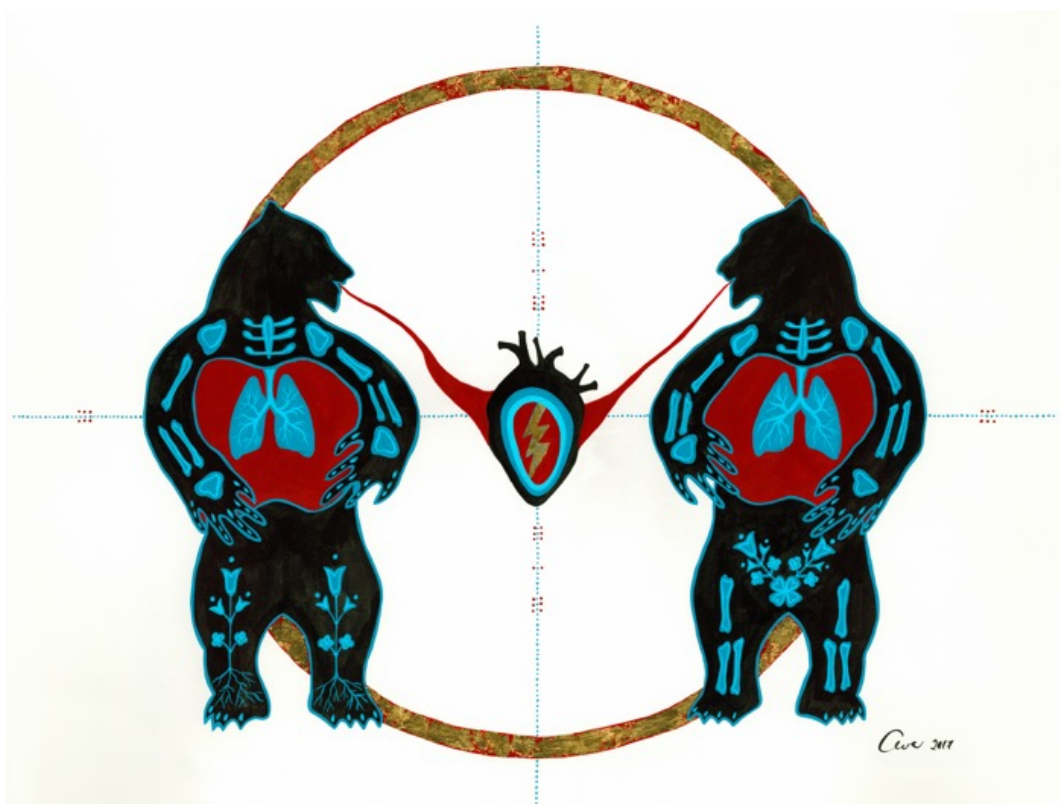


Figure 8. *Souffle de vie*, 2017
Acrylique et feuille d'or sur papier

⁵² Les communautés sont divisées en plusieurs « clans » (« regroupement de familles apparentées » selon Ethier (2017 : 10). Chez les Atikamekws, on distingue, entre autres, le clan de l'ours, du renard et du chevreuil (site de la nation atikamekw de Manawan).

Dans l'œuvre *Souffle de vie* de 2017 (Fig. 8), réalisée à l'occasion de l'exposition *Onimiskiskaw nitehik / Des éclairs dans mon cœur* présentée à la Guilde à Montréal, deux ours sont représentés en quasi symétrie entourés d'un cercle doré. De leurs bouches respectives s'échappent deux filets rouges qui se rencontrent pour former un cœur à leur jonction. Les deux ours, dont seule la silhouette de profil est esquissée, se tiennent debout et leurs organes internes sont apparents, à la manière d'une vue en coupe. Il est alors possible de discerner les ossements, poumons et appareils génitaux parfois représentés par des ensembles floraux évoquant les motifs traditionnels atikamekw. Cette représentation de l'ours, debout et à l'anatomie apparente, fait écho à la proximité physiologique qu'entretiennent les Atikamekw avec cette figure animale. La position debout des ours accentue cette proximité. Entre l'Homme et l'ours se développe un rapport de proximité et de respect. À ce sujet, Laurent Jérôme écrit :

A l'instar d'autres groupes, les Atikamekw considèrent l'ours comme l'animal le plus proche de l'humain, tant par sa morphologie, une fois dépecé, avec des mains, des bras et une construction musculaire qui rappelle celle de l'homme, que par son comportement général et ses actions au sein de l'environnement (Jérôme 2010 : 229).

La représentation d'Awashish atteste de son lien identitaire et personnel avec cette figure tout en s'ancrant au sein d'un ensemble de traditions picturales autochtones. Tant la vue en coupe que les couleurs vives et franches évoquent les œuvres de l'artiste Odjibwe Norval Morrisseau de l'école des Woodland et sa technique de représentation des êtres vivants selon le style « rayon X ». Carmen Robertson définit ce style pictural : « *Developed by Norval Morrisseau as both a painting style and shamanistic device, the X-ray style of painting reveals the souls of humans and animals by using black "spirit" lines that emanate from the spines of figures, surrounding and linking them. Often, internal organs are shown within bold, bright colour segments* » (Robertson 2016 : 42). Cette représentation des organes internes est aussi appelée « figuration radiographique » à savoir, selon Philippe Descola, « le dévoilement occasionnel ou permanent par divers procédés de la structure interne d'un corps organique »⁵³ (Descola 2010 : 170). Cette représentation interne vient effacer presque toute différence entre

⁵³ Descola mentionne ces figurations radiographiques afin de traiter des modes de représentation des quatre systèmes ontologiques qu'il a précédemment énoncés. Il évoque à cet égard les masques à volets de la côte nord-ouest ou les Inuits d'Alaska. Il écrit que « c'est le plus souvent un visage humain que

l'humain et l'animal, en choisissant de mettre l'emphase sur l'intérieur des êtres. De surcroît, l'usage de la couleur rouge au sein de l'œuvre d'Awashish traduit un choix de l'artiste de représenter l'intérieur des ours. Symbole du sang, elle évoque une couleur partagée par tous les êtres vivants.



Figure 9. Norval Morrisseau, *Shaman and Apprentice*, 1980-1985
Acrylique sur toile, Art Gallery of Hamilton. Tous droits réservés.

Au demeurant, dans l'œuvre d'Awashish, la figure anthropomorphe de l'ours est ici dotée de capacités humaines telles que la parole ou la posture debout. En effet, les filets rouges qui s'échappent de leurs bouches induisent une capacité de communication. Le lien communicationnel infère une parole verbale mais également une parole extra-sensorielle, c'est-à-dire perceptible par d'autres moyens que l'oralité. À cet égard, l'œuvre peut évoquer la communication avec le monde animal par l'intermédiaire du rêve ou de rituels, témoignant du contact perméable entre l'Homme et le monde des esprits et des animaux claniques.

Finalement, cette œuvre intègre une dimension personnelle en illustrant les relations familiales de l'artiste. Lors de l'évènement *Guérir par l'art atikamekw* à l'Université du Québec

révèlent les masques à volets d'animaux de la côte nord-ouest ou des eskimos Yup'ik, à savoir une intériorité de type humain logée dans un corps animal, un dispositif typique d'une ontologie animique » (Descola 2010 : 170).

à Montréal le 25 mai 2018, la journaliste Judith Jacques s'est entretenue avec l'artiste, offrant un éclairage complémentaire à cette œuvre, enrichissant d'une dimension intime les analyses menées jusqu'alors :

Dans cette œuvre, les ours représentent la force et la médecine. À gauche, c'est le père d'Eruoma Awashish. Il est mort d'un cancer du poumon. « Il s'est enraciné et il avait de la difficulté à quitter son corps malade », explique Eruoma. C'est la raison pour laquelle elle a illustré des racines de plantes à ses pieds. À droite, c'est l'artiste elle-même. Les fleurs représentent la féminité, la médecine et la guérison. Le cœur au centre de l'image représente la fille d'Eruoma. Les deux ours lui ont donné un souffle de vie. (Jacques 2018)

La dimension personnelle de l'œuvre permet de renforcer la relation entretenue avec les animaux tutélaires pour l'artiste et en contexte autochtone. En illustrant l'ours, en le personnifiant et en lui donnant une posture et une représentation anthropomorphe, l'artiste transmet l'importance accordée aux figures animales de manière personnelle et collective. Son œuvre devient le réceptacle d'une présence, d'un esprit, d'une croyance et d'une guérison.

b. Les cervidés

D'autres animaux occupent une place essentielle dans la production d'Eruoma Awashish tels que les cervidés. Nous remarquons qu'au-delà de leur représentation formelle en arts visuels, ils sont le plus souvent représentés à l'aide de matériaux organiques, notamment d'ossements tels que des omoplates ou des bois. L'artiste fait usage à la fois de réels ossements ainsi que de moulages, entre autres pour les crânes utilisés dans ses installations. Les cervidés, notamment les caribous, incarnent le nomadisme et font ainsi écho aux nations traditionnellement semi-nomades comme la nation atikamekw. Pour Guy Sioui Durand, les cervidés incarnent explicitement ce nomadisme. Il écrit à ce propos : « le caribou et l'orignal définissent la spiritualité, les us et coutumes, et les déplacements nomades » (Sioui Durand 2013 : 45). Par conséquent, nous abordons cette figure, parmi de nombreuses autres, car elle s'ancre parfaitement dans une histoire atikamekw semi-nomade et dans le contexte d'une nation intégrée à l'univers forestier.

Plusieurs œuvres performatives de l'artiste permettent de comprendre l'importance de cette figure animale et en quoi elle établit un lien direct avec le territoire⁵⁴. Dans la performance présentée lors du projet Bas-Saguenay le 7 juin 2013 (Fig. 10), Awashish, vêtue de noir, porte devant sa poitrine un grand miroir circulaire. Sur ses épaules reposent des bois de cervidés qu'elle maintient en place à l'aide de ses mains et de fils rouges accrochés aux bois. Deux traits rouges peints traversent verticalement son visage et ses cheveux tressés arborent des ornements. Perlés et circulaires, ces derniers représentent deux pattes d'ours. Si les bois apparaissent pesants et inconfortables, ils semblent toutefois se faire la continuité des avant-bras de l'artiste ; partant de son dos, ils évoquent un prolongement organique à la couleur sensiblement similaire à celle de la peau. Ils viennent entourer la tête de l'artiste, semblant lui transmettre une aura de force et de puissance en se déployant verticalement et horizontalement au-delà de sa carrure humaine. Cette proximité entre l'humain et le non-humain apparaît de nouveau organique, comme si les bois étaient devenus indissociables de la figure humaine.



Figure 10. *Sans titre*, 2013 (7 juin)
Performance Projet Bas-Saguenay, Le Lobe, l'Anse-St-Jean (QC)

⁵⁴ Le troisième chapitre sera en partie consacré aux tenants et aux aboutissants de la pratique de la performance et de celle de l'installation et en quoi ces médiums sont singuliers aux vues de la relation au territoire. Le miroir utilisé dans cette performance sera alors étudié.

Le lien entre l'Homme et l'animal fait souvent écho aux rites chamaniques. En effet, la pratique des rituels est l'occasion pour les chaman.e.s d'incarner des animaux ou d'établir un lien particulier avec ces dernier.e.s. Melissa Legge mentionne ces rituels : « *Sometimes the participation is spiritual, such as when a person embodies an animal through dance, or when animal bodies are used to create objects which possess spiritual power (e.g., a drum that is the heartbeat)* » (Legge 2017 : 7). Dès lors, l'art semble se faire vecteur des rites chamaniques, ici réhabilités et réinvestis corporellement et artistiquement au cœur d'une performance dont la protagoniste n'est plus uniquement artiste, mais également vectrice d'une puissance rituelle réactualisée. Dans sa performance, Awashish entreprend une marche lente et assurée. Elle se meut avec les bois et, par son silence, semble incarner ces figurales animales claniques. Ainsi, l'omniprésences des figures animales chez Awashish traduit l'ancrage de ces figures au sein de la conception atikamekw d'un monde du vivant.

2.1.2. La mort et le monde des esprits : l'œuvre *Kakakew Le Messager* (2014)

Nous nous intéressons désormais aux cosmologies atikamekw qui font intervenir un monde des esprits et des morts très présent dans les représentations artistiques contemporaines. En contexte atikamekw, le territoire physique du monde des vivants vit en cohabitation avec un territoire de « l'au-delà » qui accueille l'essence des ancêtres et des esprits. Ces deux territoires sont perceptibles au quotidien et se côtoient dans un continuum. Pour reprendre les propos de l'historien atikamekw Gilles Ottawa⁵⁵ : « la mort n'est qu'une étape dans le grand cercle de la vie. Elle renforce une relation spirituelle avec les ancêtres tout en assurant une consolidation de nos rapports avec la jeune génération » (Ottawa 2002, cité par Jérôme et Poirier 2018 : s. p.). À cet égard, le mot *nipowin* signifie « la mort » en atikamekw et l'expression *aci kit ickwa aikan* peut se traduire, selon le chercheur Christian Coocoo⁵⁶, par « ta mission sur cette terre est

⁵⁵ Gilles Ottawa fait partie de ceux et celles qui ont fréquenté les pensionnats et qui ont subi de lourdes séquelles sur le plan moral et identitaire. Il est l'auteur de l'ouvrage *Les pensionnats indiens au Québec. Un double regard* (2013).

⁵⁶ Coordinateur des services culturels au Conseil de la Nation Atikamekw.

accomplie » (Coocoo 2018 : s. p.). Ainsi, la perception de la mort comme un état transitoire vers l'au-delà transparait d'ores et déjà linguistiquement. Qu'il s'agisse de croyances liées à la religion catholique ou de croyances ancestrales antérieures à l'arrivée de l'Église en territoire atikamekw, nous remarquons que la vie et la mort se côtoient au quotidien et lors de nombreux rites (Jérôme, Poirier 2018). Ce lien et cette question de la transformation ou de la transition transparaissent largement dans les œuvres d'Awashish.

Dans ses œuvres, l'artiste met l'accent sur les changements d'état, les transformations, les métamorphoses entre vie et mort. Sans revêtir la connotation négative ou macabre généralement associée à la mort en contexte allochtone, celle-ci s'illustre, chez l'artiste, à la fois comme un évènement et un passage, une transition vers l'au-delà (Awashish 2018). Le titre de son exposition *Reliques et Passages*⁵⁷, présentée en 2014, témoigne de cette vision transformative du passage. Si la mort marque la fin d'une vie, elle est aussi le début d'une autre. Cette autre vie demeure intrinsèquement connectée au monde des vivants et au territoire. Le galeriste Pierre Ouellette écrit alors que les performances et les installations d'Eruoma Awashish nous permettent de nous « affranchir des espaces infinis, des distances secrètes qui nous séparent du monde sacré des origines » (Ouellet 2010 : 33).

Relativement au lien unissant la vie et la mort, nous proposons d'aborder l'installation *Kakakew, Le Messager* (2014, fig. 11). Elle se compose de plusieurs corneilles disposées sur le sol et suspendues⁵⁸. Au centre de l'installation, accrochée au mur, se trouve une croix sur laquelle est « crucifiée » une corneille, les ailes déployées rappelant la figure du Christ en croix. Une auréole dorée encadre sa tête et un fil rouge, qui part de son flanc gauche, tombe au sol. Les corneilles sont disposées selon des postures dynamiques, en vol, les ailes déployées et les becs ouverts. Le noir de leur plumage contraste avec l'auréole dorée et le fil rouge de la corneille centrale. Le rouge attire alors le regard sur ce seul élément de l'installation qui apparait statique. La posture de la corneille rappelle celle de l'iconographie christologique du *Christus patiens* (le

⁵⁷ L'exposition, qui s'est tenue à La Guilde, tournait autour de l'œuvre hybride et de la rencontre entre différents médiums et symboles. Elle traitait, en outre, du thème de la mort et de la renaissance, de l'équilibre et du passage. Elle était majoritairement constituée de toiles et de quelques œuvres tridimensionnelles.

⁵⁸ Le nombre de corneilles dépend du lieu d'exposition : on en comptait quinze lors de l'exposition *Reliques et passages* à la maison de la culture Mercier à Montréal en 2016 (Clément 2016).

Christ résigné) particulièrement présente dans la tradition byzantine⁵⁹. Le Christ a la tête tournée et affaissée sur le côté, tandis que son corps est en souffrance. La corneille est ici clairement humanisée mais, surtout, elle prend la place de la figure emblématique. Dans le prolongement de cette analyse, le fil rouge évoque la souffrance du Christ, la douleur de la lance transperçant son flanc gauche. L'emplacement de l'écoulement sanguin est ainsi explicite, évoquant le sacrifice et la douleur du Christ. De cette manière, le sang devient davantage qu'un fluide corporel, il se mue en une substance ayant trait aux symboliques catholiques, notamment à la transsubstantiation du Christ. Il est alors possible d'établir un lien corollaire entre le passage d'un état à un autre en contexte chrétien et autochtone par l'entremise d'une substance : le sang. La symbolique du sang pourrait incarner ces transformations entre plusieurs états, ces dialogues entre plusieurs mondes, notamment entre celui des vivants et celui des esprits. Le sang rappelle celui du Christ crucifié puis ressuscité et la transsubstantiation ; il évoque également les rites en contexte autochtone (cérémonies du quotidien et des rites de passages) et est parfois utilisé pour communiquer avec l'au-delà.

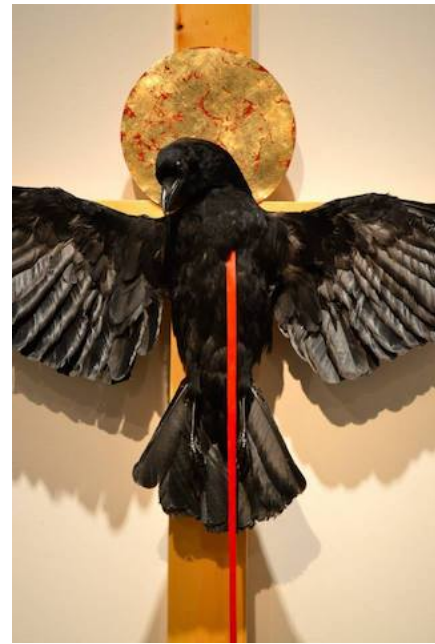


Figure 11. *Kakakew, Le messenger*, 2014
Corneilles, croix de bois et ruban

⁵⁹ La plus célèbre représentation est celle du *Crucifix (croix n°20)* vers 1230 conservé à la pinacothèque de Pise - Jacques de Landsberg. Didier Martens, *L'Art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Publié par Renaissance Du Livre, 2001.

Sans lui manquer de respect, l'œuvre d'Eruoma Awashish se réapproprie la figure christique, la détourne, afin, souligne-t-elle, de « briser la relation de dominance que la religion a eue sur les peuples autochtones » (Awashish citée par Debeur 2014). Jonathan Lamy s'attarde tout particulièrement sur ce syncrétisme qu'opère l'artiste, associant une dimension cosmologique atikamekw à des symboles de la religion catholique (Lamy 2017 : 51). L'auteur déploie une approche comparative entre ces deux systèmes de pensées, mettant en parallèle la valeur des symboliques dans les croyances catholiques (figure christique, sang, trinité) et leur utilisation et détournement par l'artiste. À cet égard, un premier parallèle peut être effectué entre la figure du corbeau et celle du Christ. Ici, la corneille nous livre « non pas la parole de Dieu, mais celle des esprits » (Lamy 2017 : 51). Ce détournement de la figure christique a également été remarqué par Gabrielle Marcoux (Marcoux 2015 : 29). Ces deux auteur.e.s mettent ainsi l'emphase sur la capacité de détournement par l'artiste des codes de l'iconographie catholique dans un but d'appropriation, rappelant que, malgré la volonté des missionnaires d'imposer leurs croyances religieuses au détriment des croyances ancestrales, les Atikamekw ont conservé leurs symboles, leurs croyances qui sont aujourd'hui mises à l'honneur par les créateurs atikamekw. L'appropriation faite par Awashish est à la fois plastique, visuelle, matérielle et symbolique. Elle emploie à la fois des iconographiques (christique) et des outils visuels en relation avec le sacré (usage de l'or). Sa démarche s'inscrit alors indéniablement dans une perspective syncrétique.

À la lecture de cette œuvre, il semble dès lors pertinent de parler d'un « territoire de l'au-delà » qui engloberait des réalités concrètes du monde des vivants et une dimension métaphysique issue du monde des esprits. La figure de la corneille incarne cet état transitoire, ce pont entre vie et mort. La corneille, prenant la place du Christ, s'inscrit donc dans une narration biblique allant vers une renaissance future de ce « Christ autochtone » (Marcoux 2015). Au demeurant, la figure du Christ est également la figure de la résurrection, une figure transitoire transcendant les états de vie et de mort, d'humain et de divin. Par ailleurs, le professeur en études religieuses William J. Hynes corrobore avec l'idée du Christ tel une figure psychopompe : « *a mediator who crosses and resets the lines between life and death [...]. Most often associated with conducting individuals to restored life, he can also be the messenger of*

death » (Hynes 1993 : 35). Occupant la place du Christ, la corneille se fait alors figure de messenger avec ce territoire de l’au-delà. Par un habile jeu de lumière, les corneilles projettent leurs ombres sur le sol et les murs adjacents. Certaines ombres permettent de distinguer nettement la forme de l’animal, d’autres sont moins précises, brouillant les pistes du référent réel pour n’être plus que des silhouettes diffuses et imprécises. Les corneilles semblent alors faire le pont entre le monde tangible et le monde éthéré, comme l’explique l’artiste :

Oui il y a un rapport à la mort, il y a quelque chose de lugubre et puis on le voit comme un charognard [le corbeau]. Mais, pourtant, chez nous, on le voit comme un oiseau qui purifie la terre parce qu’il nettoie. Et, on le voit plutôt comme un messenger justement parce que, oui, il y a un rapport à la mort, mais ce n’est pas mauvais, ce n’est pas de mauvais augure. [...] Parfois on dit que les esprits des défunts peuvent essayer de communiquer à travers les corbeaux. (Awasish citée par Cornett 2015)



Figure 11. *Kakakew, Le messenger* (détail), 2014
Corneilles, croix de bois et ruban

Par ailleurs, le corbeau (*Kakakew*) a ici une valeur double : il se fait messenger tout en incarnant la figure du *Trickster*, cette figure de l’altération et de la subversion, transgressant les interdits (sexuels, gustatifs etc.)⁶⁰. Selon Paul Radin, « *Trickster is at one and the same time*

⁶⁰ Consulter *Mythical trickster figures, contours, contexts, and criticisms* (1993) de William J. Hynes et William G. Doty et *The trickster shift, Humour and Irony in Contemporary Native Art* (1999) de Allan J. Ryan pour des études approfondies de la figure du trickster.

creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself » (Radin dans Ryan 1999 : 6). La comparaison entre le *trickster* et le Christ est explicitement évoquée par Tomson Highway : « *In the same sense that Jesus Christ stands at the very, very center of Christian mythology, we have a character in our mythological universe, in our dreamlife as a people, who stands at the very center of that universe, and that character is the Trickster* » (Highway dans Ryan 1999 : 3). Le corbeau et la place centrale qu'il occupe dans l'installation incarnent alors la figure de la subversion et du détournement. Il est réellement une figure transitoire entre création, subversion, vie et mort.

Pour revenir à la réalisation concrète et plastique de l'œuvre d'Awashish, et pour comprendre le lien avec le territoire, nous observons que la mort est présente dans l'usage de corneilles naturalisées. En effet, l'artiste a fait naturaliser des corneilles déjà décédées. À cet égard, ayant remarqué que les Québécois.es tuaient sans scrupule les corneilles près de chez elle, l'artiste a lancé un appel afin que le voisinage lui rapporte les corneilles qui auraient été tuées dans les environs. Il semblerait qu'un voisin, pourtant bien intentionné, lui ait rapporté un sac rempli de corneilles décédées qu'il aurait chassées pour l'occasion et pour « faire plaisir à » l'artiste. Cette anecdote permet de rendre compte de ce clivage entre la conception animiste autochtone et celle qui peut transparaître en contexte allochtone (Awashish 2018). Ainsi, si la chasse atikamekw est régie par de nombreux codes visant à respecter l'animal, ces pratiques s'expliquent par la reconnaissance du sacrifice de l'animal qui accepte de donner sa vie afin de nourrir l'Homme (Poirier 2014 : 78). Suite à la mise à mort, il est coutume de tout consommer et utiliser (viande, plumes, tendons etc.) ; le reste doit être honoré et redonné à la nature (Dionne 1991 : 111)⁶¹. Il s'agit d'un rapport de négociation qui implique d'honorer l'animal. Tout manquement à ce processus bilatéral de négociations respectueuses pourrait entraîner des conséquences telles que des famines (Dionne 1991 : 112). Eruoma Awashish perpétue ce rapport respectueux en utilisant des carcasses d'animaux auxquelles elle « redonne vie ». Dans le même esprit, plusieurs de ses œuvres introduisent des matériaux organiques, des ossements, des plumes, des bois etc. Les œuvres de l'artiste deviennent dès lors des réceptacles de l'essence de

⁶¹ Les Innus, par exemple, suspendent les ossements dans les branches des arbres une fois l'animal dépecé, de manière à redonner à la nature ce qui n'a pas pu être utilisé, respectant ainsi le sacrifice de l'animal.

ces animaux, des reliques habitées par leurs esprits (Awashish 2018). En se faisant réceptacle de cette essence animiste, ses œuvres sont ancrées au cœur de la pensée territoriale atikamekw.

2.1.3. « L'artiste-chaman » et la réactualisation des pratiques et des objets rituels

*Elements of ceremony exist
in the visual narrative and also
in the act of painting and giving.
(Robertson 2016 : 20)*

L'œuvre d'Awashish témoigne d'une recherche de dialogue avec un univers cosmologique réinvesti au quotidien. En art contemporain, la réactualisation des pratiques et des objets rituels soulève des questionnements quant au rôle de l'artiste dans la perpétuation des pratiques. En introduisant certaines pratiques ancestrales dans ses œuvres (danse du soleil, scapulomancie), l'artiste réinvestit une cosmologie et lui donne vie en art ; elle amoindrit ainsi les frontières entre œuvres d'art et rituel. Nous abordons ici le rôle transversal d'une artiste comme Awashish qui, en alliant art et rites, se fait vectrice d'une puissance rituelle réactualisée.

Dans plusieurs de ses écrits⁶² Guy Sioui Durand théorise ce qu'il appelle les « nouveaux chasseurs/chamans/guerriers de l'art ». Il les définit tels des artistes⁶³, des penseur.se.s, des critiques (à la fois de la société québécoise mais aussi de certains dirigeant.e.s autochtones) empruntant aux savoirs traditionnels. Il propose, en outre, des nouvelles pistes de réflexion, en partant du postulat suivant : si le chaman se voit attribuer des capacités de guérison, physique ou mentale, l'artiste aussi véhicule, au moyen de ses œuvres, un message thérapeutique et spirituel. La création pourrait alors être vécue tel un acte chamanique. Dans cette optique, l'artiste se ferait le chaman de la création (Sioui Durand 2013).

Dans un même ordre d'idée, le théoricien Gérald Vizenor aborde la question du pouvoir artistique comme force créatrice capable de concilier ancestralité et modernité dans un but de dépassement. Si le rituel incarne l'ancestralité, il demeure toutefois quotidien et contemporain ;

⁶² Dont *Le retour de l'ours tortue* (2001) ou *L'osier « translointain » du Malécite* (2004).

⁶³ Il mentionne spécifiquement Sonia Robertson (Innue), Raymond Dupuis (Malécite), Sylvie Paré (Huronne-Wendat) et Yves Sioui Durand (Huron-Wendat).

employé en art il atténue un binarisme qui n'a pas lieu d'être. Vizenor propose alors le terme « Post Indian Warrior » (1991 : 11) afin de parler de personnalité.e.s et d'artistes capables de dépasser les codes préétablis et de proposer de nouvelles stratégies d'affirmation et de conciliation des penchants ancestraux et contemporains. Cette conciliation se traduit chez Awashish par le réemploi des rites qui représentent les deux penchants. Le théoricien utilise en outre le « Post Indian » plutôt que l'« indien » car ce dernier résulte d'une création occidentale. Sans le bannir, il le réemploie et le détourne. Le « post-indian » développe de nouvelles narrations qui viennent déjouer les schémas imposés par le colonialisme. Il ou elle propose de nouvelles formes de résistance, notamment par l'intermédiaire des arts (littérature, arts visuels etc.) : « *The postindian warriors encounter their enemies with the same courage in literature as their ancestors once evinced on horse, and they create their stories with a new sense of survivance* » (Vizenor 1991 : 4). En outre, Vizenor présente le « post-indian » tel un.e chaman : « *The postindian shaman is an ecstatic healer in literature and culture, the shadow of tragic wisdom outside humdrum of time and manners* » (Vizenor 1991 : 45). Venant se placer à l'encontre de la sémiotique colonisatrice ayant souvent inscrit les Autochtones dans des schémas passifs et passéistes, les théories de Vizenor et de Sioui Durand donnent aux créateur.trice.s une capacité d'agir, d'agentivité, les dotant d'un pouvoir sur leurs représentations et leur avenir.

S'attarder sur la figure du chaman permet de mieux cerner les liens qu'il entretient avec l'artiste. Doté de certains pouvoirs et capacités, le chaman est associé parfois à un pouvoir de guérison, de contact avec les esprits ou de figure psychopompe. Il ou elle est par ailleurs souvent appelé.e *Medicine Man* (l'homme médecine). L'anthropologue Marie-Ève Marchand apporte une définition claire de cette figure :

On dit de cet individu qu'il « voit » et qu'il possède la faculté de voyager dans d'autres sphères, pour aller chercher des forces ou ressources afin d'assurer le bien-être de son peuple. Dans les cultures traditionnelles, le terme médecine fait souvent référence à la spiritualité, ce qui attribue de ce fait au chaman des connaissances quant à la cosmogonie et les cultes ancestraux de son peuple. Il guérit, soigne, protège, et en cas de crise majeure il peut rétablir l'équilibre. (Marchand 2008 : 99)

Norval Morrisseau est considéré comme le premier artiste directement associé à la figure du chaman, comme en témoigne le titre de l'exposition au Musée des beaux-arts du Canada

présentée en 2006 *Norval Morrisseau, artiste chaman*. Son style pictural coloré représentant des figures aux épais contours noirs et sa manière de représenter l'interconnexion entre le monde physique, onirique et spirituel⁶⁴ associés à son histoire personnelle (son grand-père maternel lui ayant enseigné les valeurs du chamanisme) font de lui une figure double, à la fois artiste et chaman. Les artistes-chamans sont porteurs de savoirs cosmologiques tout en étant ancrés dans le quotidien des communautés.

Finalement, les termes « chasseurs » et « guerriers » employés par Guy Sioui Durand prennent leur sens dans l'œuvre d'Awashish. Ils sont à la fois associés aux traditions de chasse des nations autochtones tout en témoignant d'une lutte pour l'avenir. Ainsi, toujours selon les dires de Marchand : « Le chamanisme ne doit pas être perçu comme la simple répétition de gestes ancestraux, mais comme l'adéquation de ces gestes ancestraux dans un quotidien qui se renouvelle sans cesse et qui porte les nouveaux paradoxes d'une certaine modernité » (Marchand 2008 : 100). En s'associant à des gestes ancestraux, à des pratiques rituelles chamaniques tout en s'incarnant dans un quotidien et une démarche artistique, les œuvres d'Eruoma Awashish s'inscrivent dans cette mouvance et s'ancrant ainsi dans une pratique ou une histoire rituelle. À la manière d'un.e chaman, elle actualise ces pratiques rituelles ; à la manière d'un.e chasseur.seuse et d'un.e guerrier.e, elle use de ces cosmologies dans le but d'attester de la permanence de ces pratiques, défendant l'ancrage territorial et rituel actuel de sa nation.

L'artiste va, dès lors, faire usage de certaines pratiques dans ses œuvres. Ce faisant, elle procède à une démarche de re-ritualisation en transposant en art une pratique ancestrale. Elle agit à titre d'artiste-chaman lorsqu'elle emploie ces rites et leur donne vie (danse du soleil, scapulomancie) et lorsqu'elle use d'objets ayant directement trait aux pratiques rituelles et aux attributs du chaman (tambour). Ce lien entre art et rituel est essentiel chez Awashish ; il s'ancre dans une histoire et une pensée territoriale et cosmologique atikamekw et fait des œuvres de l'artiste un réceptacle de ces croyances et de ces puissances territoriales et rituelles contemporaines.

⁶⁴ Morrisseau représentait l'interconnexion par l'intermédiaire de lignes rejoignant les figures et faisant office de lien entre les différents éléments de la toile.

a. La scapulomancie et la danse du soleil

Reprendre des pratiques rituelles pour les incorporer et leur donner vie dans une œuvre est une démarche qui pourrait être qualifiée « d'art-rituel » en écho au « dispositif-rituel » évoqué par Guy Sioui Durand (1994 : 20). Le « dispositif-rituel » évoque une œuvre venant s'ancrer dans la performance ou l'usage d'un rituel. L'œuvre met ce rituel en action ou, tout du moins, en dépasse sa simple illustration. Cette réactualisation et cette « ritualisation » de l'art, dans le cas des œuvres d'Eruoma Awashish, prennent leur source dans des pratiques rituelles ancestrales telles que la scapulomancie ou la danse du soleil (*Sun dance*). À cet égard, l'œuvre *Scapulomancie* (2009, fig. 6), dont la dimension politique et l'ancrage rituel ont permis à l'artiste de s'inspirer de la tradition pour mieux dénoncer la *Loi sur les Indiens*, établit également le lien entre pratiques traditionnelles rituelles et art contemporain. L'œuvre se divise en trois panneaux ; sur les deux latéraux se trouvent des omoplates d'originaux qui évoquent la pratique rituelle permettant de localiser le gibier grâce aux pyrogravures (chapitre 1 : 45). En transposant cette pratique en art contemporain, l'œuvre d'Eruoma Awashish la change de contexte et lui donne une certaine pérennité. L'artiste contribue à sa « revitalisation » et s'inscrit dans un processus créatif discursif induit par une réflexion, des recherches archivistiques et par des discussions avec des aînés. Ce travail en amont de rassemblement des sources réalisé par l'artiste permet d'établir un lien entre les connaissances des aînés, les connaissances ancestrales et leur transmission et usage actuel par la jeune génération. Ainsi, le choix d'omoplates d'originaux plutôt que d'un autre animal ou d'un autre type d'ossement témoigne d'une connaissance précise de cette pratique.

La chercheuse lakota-écossaise Carmen Robertson, dans son étude sur une théorie de l'art autochtone (2016b), aborde cette question de la réactualisation des rites et des savoirs en art, en interrogeant l'usage cérémoniel de l'œuvre et non uniquement sa finalité esthétique et plastique. Elle explique que, pour de nombreux artistes dont Awashish : « *The process of creation involves story at its core : the symbolic associations within the design tell a story* » (Robertson 2016b : 14). Robertson aborde le cas de la performance et la manière dont elle donne forme aux rites et aux pratiques de *storytelling* autochtone. Ce faisant, la performance joue un rôle majeur dans le

réemploi et la réactualisation des rites et des processus de *storytelling* : « *[It] embodies gestures that both reinforce and complement the transmission of knowledge* » (Robertson, 2016b : 18). Cette approche de la performance est aisément transposable aux arts visuels et à la réinterprétation des rites dans les œuvres installatives et les toiles d'Awashish. Ainsi, en s'appropriant ces rites ancestraux, l'artiste contribue à leur mémoire et à leur réactualisation en art contemporain (Awashish, 2018) ; elle les fait vivre et leur offre un prolongement et un ancrage actuel.

La danse du soleil est quant à elle le sujet de son œuvre *Icône, le sens du sacré* (2009, fig. 5) et évoque une cérémonie originellement pratiquée par les Autochtones des plaines en l'honneur du soleil. Tenue une fois par an, elle consistait à démontrer la bravoure et la force physique et morale des guerriers de la nation. Les participants, hommes, faisaient notamment l'expérience de souffrances corporelles et étaient fréquemment attachés à un pilier central et mutilés. La cérémonie était l'occasion pour les différents groupes autochtones de se retrouver et de pratiquer, durant quatre jours, différentes danses telles les *Sun-gaze dance* symbolisant la capture et la torture (Gadacz 2006). Toutefois ces danses, comme d'autres cérémonies telles que le potlatch⁶⁵, ont été prohibées par la *Loi sur les Indiens* de 1876. Il a fallu attendre 1951 pour que la loi soit finalement amendée et pour voir ces interdictions levées (Teasdale 2007).

⁶⁵ Le potlatch est une cérémonie de redistribution des richesses pouvant durer plusieurs jours. Elle consiste, pour une communauté ou un groupe familial, à organiser une célébration de grande ampleur à laquelle sont conviés les familles ou les communautés voisines ou rivales. Il s'agit à la fois d'un rassemblement mais également d'une démonstration de pouvoir et d'influence. À cette occasion, des présents sont offerts ou bien détruits afin de témoigner de la générosité et du pouvoir de l'hôte. Cette cérémonie est également l'occasion de revendiquer des territoires de chasse, de pêche ou autre. Pour approfondir ces pratiques, voir Michel Wasserman *Le dernier potlatch : les Indiens du Canada, Colombie-Britannique* (2004), Paris : L'Harmattan, p. 17-23 et 45-51.



Figure 5. *Icône, le sens du sacré* (détail), 2009
Installation, techniques mixtes

L'œuvre *Icône, le sens du sacré* s'inspire ainsi de la danse du soleil. Elle présente trois crânes de bisons au centre desquels se place une toile. Cette dernière représente un homme crucifié, un danseur, un « Christ autochtone » (Beaulieu 2013 : 222 ; Marcoux 2014). Le danseur, vêtu d'un pagne et coiffé d'une plume, est transpercé par quatre lignes rouges d'où s'écoulent quelques gouttes de sang. Ses bras sont placés en croix et sa tête est penchée sur le côté. Ses yeux ouverts fixent le spectateur, mais, en dépit de son corps meurtri, aucun sentiment de souffrance n'est perceptible dans son regard. Il reçoit ainsi la douleur, l'accepte et s'y confronte en signe de bravoure. Nous remarquons sur son torse un symbole circulaire pouvant alternativement être interprété comme une lune ou un soleil. En se basant sur nos lectures des cosmologies atikamekw et autochtones (Laugrand 2013 ; Jérôme 2010, 2014 ; Delâge 2017), nous proposons de voir ce symbole à la fois comme témoin de l'équilibre entre les éléments (entre la lune et le soleil, la terre et le ciel) ainsi que comme symbole des quatre jours consécutifs que dure la cérémonie, se poursuivant tant de nuit que de jour. En représentant un homme ainsi vêtu et en lui apposant ce symbole sur la poitrine, l'artiste fait explicitement référence à la danse du soleil. De plus, elle représente symbolique et esthétiquement le principe rituel en peignant les quatre couleurs de la roue de la médecine (rouge, noir, blanc, jaune) qui incarnent le cercle

de la vie. L'auréole divisée en quatre renforce cette symbolique de la roue de la médecine. Ce faisant, Awashish incarne une tradition autochtone et réinvestit un rituel qu'elle transpose visuellement dans sa toile.

Finalement, Jonathan Lamy insiste sur le fait que les arts et la vie quotidienne des Premières Nations ont toujours été accompagnés de cette dimension performative et rituelle : « les discours et les prises de décisions, dans le monde autochtone, sont intimement liés à des gestes rituels et performatifs » (Lamy 2014 : 2). Si le rituel est ici artistique, il est surtout actualisé de manière contemporaine, symbolique, iconographique et esthétique dans l'œuvre d'Awashish.

b. Le tambour

De plus, Eruoma Awashish s'emploie également à l'intégration d'objets rituels dans ses installations et ses performances afin de témoigner de leur force spirituelle et rituelle. Nous choisissons d'évoquer, parmi ceux récurrents dans la production de l'artiste, un objet essentiel au sein des rites atikamekw : le tambour (*Tewehikan*). Chez Awashish, cet objet est un témoin de l'ancrage rituel cosmologique et territorial de sa production et de sa démarche. En outre, le tambour se place au cœur de nombreuses pratiques liées au territoire et occupe une place centrale dans les histoires et les rassemblements collectifs et familiaux. Il permet la rencontre d'un monde ancestral et de pratiques contemporaines. Laurent Jérôme pose la question suivante : « en quoi la pratique du tambour permet-elle d'appréhender le dynamisme des traditions rituelles atikamekw et les capacités d'adaptation des Atikamekw face aux transformations de leur mode de vie ? » (Jérôme 2010 : 14). L'anthropologue vient ainsi porter son attention sur la place des mondes rituels et musicaux dans l'affirmation contemporaine des Atikamekw, mettant l'accent sur l'adaptabilité de ces pratiques. La production d'Awashish est représentative de cette adaptabilité. Jérôme consacre notamment une partie de son étude au tambour, en rapportant qu'il incarne l'une des cibles principales des prohibitions coloniales dirigées contre les pratiques rituelles et musicales dites « païennes ». Les artistes autochtones accordent de surcroît à l'objet une fonction « active » et multiforme, presque vivante et parfois dotée d'une âme (Jérôme 2010 :

233). L'objet se fait à la fois objet rituel et objet d'art⁶⁶. Dans cette optique, les objets présents dans les œuvres d'Eruoma Awashish sont rarement à usage unique : ils sont issus de son quotidien, de son histoire familiale ou personnelle et sont réutilisés dans plusieurs de ses installations ou lors d'évènements, brouillant ainsi les frontières entre pratiques rituelles, cérémonielles ou privées, et œuvre d'art.

Les tambours utilisés par l'artiste font partie de la catégorie des tambours à main et non des tambours collectifs qui sont, eux, de plus grande taille et utilisés notamment lors des pow-wow⁶⁷. Les tambours à main ont un usage plus personnel et sont utilisés chez soi ou sur le territoire ; ils « se caractérisent par un usage individuel, voir intime, souvent associé dans la littérature à la chasse » et aux pratiques rituelles liées à l'animisme et au territoire (Jérôme 2010 : 220). L'installation *Manto* (2006, fig. 12) présente un tambour à main. Elle est constituée d'une figure de taille humaine enveloppée dans un tissu rouge et tenant dans l'une de ses mains un tambour ainsi qu'un *Medecin bag*⁶⁸. La cape rouge semble reposer sur une personne invisible qui se tiendrait debout, la tête inclinée vers le bas, sa forme humanoïde se devinant grâce aux plis du tissu. Deux bougies viennent éclairer la partie creuse de la cape et des crânes de buffles⁶⁹ sont disposés de manière concentrique autour de la figure spectrale, tournés vers l'extérieur. L'installation évoque la figure d'un.e chaman, à la fois présent.e physiquement et apparaissant pourtant hors de son corps, figure intangible ou éthérée. Les bougies fournissent l'impression d'un espace habité par une présence. L'espace convexe de la cape semble onduler selon les modulations de la flamme qui remplit d'une lumière diffuse la figure pourtant fixe. Cette

⁶⁶ Si la conception occidentale de l'art définit souvent l'objet comme un élément « passif » non-fonctionnel, le contexte autochtone et l'usage qu'en fait l'artiste s'oppose à cette définition. Les définitions de l'objet d'art et du rituel sont ainsi larges et mouvantes. Certains artistes et mouvement autochtones évoquent ce rapport au rituel et l'intègrent à leurs œuvres, qui sont de nature performative le plus souvent. Nous pensons ici aux mouvement Fluxus ou de l'actionnisme viennois qui mettent souvent en œuvre cette question du rituel en art (Joseph Beuys, Otto Mühl, Herman, Michel Journiac etc.). Nous souhaitons toutefois ici marquer la spécificité de l'objet d'art autochtone et du rituel autochtone qui a une résonance culturelle, identitaire et communautaire. Là où les mouvements occidentaux créent un espace et une connotation rituelle dans leurs œuvres, les objets et performances autochtones sont chargés d'une force rituelle préexistante et réactualisée en art.

⁶⁷ Lors des pow-wow, les groupes de drummers se rassemblent généralement autour d'un grand tambour central, jouant et chantant simultanément.

⁶⁸ Le *Medecin Bag* est un petit sac contenant généralement des herbes médicinales. Il est porté par les membres des communautés et placés autour du cou des nouveau-nés comme symbole de protection.

⁶⁹ Les crânes sont ici moulés dans du plâtre.

présence est intangible et pourtant perceptible, comme peut l'être celle des esprits ou d'un chaman ayant quitté son corps. C'est cette présence que semble suggérer ici l'artiste.



Figure 12. *Manto*, 2006
Techniques mixtes, ossements en plâtre, tambour, bougies

De nouveau, le tambour, tenu par la figure dans sa main droite, rend compte de l'aspect rituel de l'installation. Le tambour est également un objet lié à la chasse et au territoire, il constitue un des éléments de la panoplie du chasseur en étant utilisé pour établir une communication avec la proie. Ainsi, comme le rappelle Jérôme, « le tambour et le chant qui accompagnait son battement entraînaient une transe pendant laquelle le chasseur percevait les étincelles à la surface du tambour, lesquelles permettaient d'indiquer le nombre de caribous qu'il serait possible de tuer et leur localisation à proximité du camp de chasse » (Jérôme 2010 : 225). Il est désigné, en atikamekw par le terme *tewehikan* signifiant les « voix, cris, chants, battements du cœur et de l'âme, battements du cœur de la Terre-Mère » (Jérôme 2010 : 233). Par conséquent, le tambour en tant qu'objet plurifonctionnel serait une entité vivante et mouvante permettant un dialogue. Dans l'œuvre d'Awashish, le tambour est fixé au bras droit de la figure convexe à forme humaine mais la baguette du tambour ne se trouve pas dans la main de la figure. Elle repose sur le tambour et semble prête à s'animer, à prendre vie d'elle-même. Cette mise en scène

renforce l'idée du tambour comme entité vivante à part entière.

Aborder ces œuvres selon le « dispositif-rituel » théorisé par Guy Sioui Durand (1994 : 20) et repris par Jonathan Lamy (2015 : 2-3) nous permet finalement de questionner les destinataires de cette re-ritualisation en art. En cela, notre analyse nous a amenés à penser que l'usage de pratiques ou d'objets à vocation rituelle revalorise les savoirs ancestraux. Dès lors, le rituel « se vit » car il s'utilise à un moment spécifique, qu'il soit rituel, performatif ou quotidien. Il n'est pas une pratique figée, si bien que certaines œuvres, n'ayant pas vocation d'être pérennes, sont détruites par leurs artistes⁷⁰ afin de restituer la force symbolique et cosmologique qu'elles incarnent. C'est précisément le cas de *Manto*. Dans cette démarche de destruction s'en trouve une de survivance des rites, qui ne doivent pas demeurer figés mais être pratiqués. Ainsi, le tambour sera réutilisé à d'autres occasions, lors de danses ou dans le cadre d'autres installations. Comme le précise Jonathan Lamy, l'artiste « renoue également avec le rituel, adressant en quelque sorte son travail créateur aux esprits, l'offrant à la terre, plutôt qu'à un musée ou à un collectionneur » (Lamy 2015 : 3). En présentant un début (sa création) et une fin (sa destruction), l'œuvre *Manto* devient réellement œuvre rituelle destinée à la transmission de croyances cosmologiques et non à la pérennisation d'une œuvre d'art. L'œuvre est dès lors double : à la fois artistique, car pensée et conçue dans ce cadre, et rituelle, car issue de traditions et de connaissances ancestrales transmises. L'œuvre-ritualisée vient alors servir la culture et les croyances qu'elle incarne et non uniquement le processus créatif qui lui donne vie. Ce sont donc bien les cosmologies qui font vivre ces œuvres et le territoire qui accueille leur présence.

2.2. Transmettre les savoirs du territoire

Nous avons remis en perspective le rôle de l'artiste dans l'usage et la revitalisation des croyances et des rites liés aux cosmologies et au territoire. Ici, il s'agit d'aborder la question de la transmission de ces savoirs, en questionnant l'aspect interpersonnel de la transmission, notamment au travers de la figure des aîné.e.s, en abordant le rôle de la femme dans cette

⁷⁰ Nous penserons ici à l'artiste Diane Robertson et à son œuvre *Kwuha pa ckan* présentée au Symposium de peinture de Baie-Saint-Paul en 1986 dans lequel l'artiste a reproduit le rituel de la tente tremblante avant de mettre le feu à son installation (Lamy-Beaupré, 2015 : 3).

transmission, et enfin, la démarche d'Awashish, son rapport aux lieux de la transmission (lieux intimement liés au territoire) et aux savoirs qui leur sont spécifiques.

2.2.1. Dynamique intergénérationnelle et linguistique

Native stories speak to a storied land and storied peoples, connecting generations to particular locales and in a web of relationships. (Goeman 2013 : 37)

Les processus de transmission permettent aux jeunes générations, dont fait partie Awashish, de mieux comprendre leur identité et leur territoire. À la lecture de textes d'auteur.e.s autochtones (Goeman, Smith, Vizenor, Robertson), force est de constater la récurrence de cette question de transmission au sein des écrits. Les artistes (artistes visuels, musicien.ne.s) laissent eux.elles-aussi transparaître cette question au sein de leurs productions et dans leurs démarches créatives ; c'est le cas chez Awashish.

La vie avec ses grands-parents durant son enfance a contribué à façonner son identité et sa production. Dès lors, son apprentissage apparaît avoir été double : l'école lui a permis d'apprendre des techniques traditionnelles (telles que le perlage) et ses grands-parents lui ont inculqué une capacité d'écoute et d'ouverture. Dans l'entretien réalisé à Masheuiatsh en 2018, elle dit : « dans mon souvenir, tous les moments où j'étais juste en leur présence, pendant qu'ils faisaient des choses et que j'étais là, à côté, à jouer, j'ai appris pleins de choses. Juste en étant à côté d'eux, en me souvenant des gestes, des façons de faire » (Awashish 2018). Comme cela est souvent le cas en contexte de transmission autochtone, les savoirs ne sont pas inculqués lors de moments spécifiques mais font partie intégrante du quotidien. Eruoma Awashish explique qu'elle a appris en observant : « chez les Atikamekw, c'est comme ça que ça se passe, on n'enseigne pas les choses assis devant un tableau avec des professeurs qui parlent. Il faut que tu prennes le temps » (Awashish 2018). En outre, là où les cultures occidentales privilégient l'écriture dans les processus de transmission, les cultures autochtones privilégient l'oralité mais également le « processus du quotidien » en acceptant le temps qui est nécessaire à l'assimilation des savoirs. À ce propos, l'anthropologue Yvonne Thuy-Vy Ly rappelle que « chaque société conçoit et organise elle-même son processus » et que « le fondement de la continuité sociale [repose] sur la transmission » (Thuy-Vy 2010 : 69). L'auteure reprend également la définition

de Gérard Lenclud, spécialisé en anthropologie sociale, selon qui est transmis « ce qu'il convient de savoir et de faire au sein d'un groupe qui ainsi se reconnaît ou s'imagine une identité collective durable » (Thuy-Vy 2010 : 69). Au-delà des techniques, des savoirs et des histoires, c'est donc l'identité atikamekw qui se transmet et que l'artiste véhicule dans ses œuvres.

Aux vues de ce qui précède, et en tenant compte du processus oral de la transmission des savoirs, la langue apparaît indubitablement l'élément central de la transmission. L'atikamekw, à l'image des autres langues algonquiennes⁷¹, n'apporte pas de distinction entre le masculin et le féminin, mais reconnaît côte à côte l'animé et l'inanimé. Cette approche linguistique rend compte de l'agentivité de chaque individu, humain ou non. La langue atikamekw est majoritairement parlée dans les trois communautés, Manawan, Obedjiwan et Wemotaci, au détriment du français, et ce, à la différence des autres langues autochtones du Québec. L'atikamekw est enseigné à la fois par la famille, les aîné.e.s ainsi que par le système scolaire, si bien que le lien entretenu par l'artiste à sa langue prend une importance particulière à la lumière de son l'histoire personnelle. Arrivée vers l'âge de quatre-cinq ans à Obedjiwan, ne parlant alors que le français, l'artiste a principalement appris l'atikamekw avec sa grand-mère (Awashish 2018). De fait, Eruoma Awashish met un point d'honneur à nommer la plupart de ses œuvres en atikamekw⁷².

De plus, la langue est intimement liée au territoire. Selon Jérôme « Les jeunes générations disent souvent des aînés que ces derniers parlent la “langue du territoire”. *Notcimi arimowewin* se traduit par “la langue/ la voix de la forêt” » (Jérôme 2014 : 7). Au cœur de la langue atikamekw se déploient des schémas animistes et interrelationnels ayant trait au mode de fonctionnement de la nation. Les étymologies des mots permettent de prendre la mesure de la place accordée aux éléments issus du territoire et de la nature. Nous prenons ici pour exemple la formation linguistique des mots signifiant les mois de l'année qui font directement référence au système animiste ; ainsi, le mois d'août « *Otatokon Pisimw* » se traduit par « le mois où les jeunes oiseaux apprennent à voler » et le mois d'octobre « *Namekosi Pisimw* », par « le mois où

⁷¹ Groupe linguistique d'Amérique du Nord couvrant le Canada (du Québec à l'Alberta) et États-Unis (la côte est principalement). Il s'agit du groupe linguistique premier au Québec (Éthier 2011).

⁷² Nommées en atikamekw, nous pouvons citer les œuvres *Aka matca* (2017), *Onimskiskaw nitehik* (2017) ou *Otehi* (2015).

la truite fraie » (Conseil de la Nation Atikamekw, s. p.). Dès lors, langage, oralité et territoire apparaissent intimement liés à l'image de l'identité atikamekw. La langue, porteuse d'identité, vient alors animer et perpétuer les cosmologies (Trépanier et Creighton-Kelly 2016 : 38).

L'identité atikamekw, transmise de génération en génération, a connu des altérations au cours de l'histoire, avec notamment la période des pensionnats qui a opéré une césure dans les processus de transmission. Dix mois par année, lors de la vie en pensionnat, une distance s'établissait entre les Atikamekw et la vie en forêt, la langue et les traditions, entraînant nécessairement une coupure dans la transmission des savoirs (Thuy-Vy 2010). Néanmoins, la transmission entre les aîné.e.s et les jeunes générations a conservé une place importante, et ce, notamment grâce à la vivacité de la langue. Michelle Raheja insiste par ailleurs sur le fait que la transmission a le potentiel d'être revitalisée :

The fact that many indigenous peoples have suffered relocation, loss of language, and historical discontinuities in the transmission of ceremonies does not preclude them from reestablishing relationships through prayer and ceremony. Tradition is not statistic, it is the historical accumulation of communications with the land. These traditions may have been severed, but communication can always begin again. (Raheja 2015 : 239)

À cet égard, il apparaît que langue et transmission s'inscrivent dans un processus de communication induit par une dynamique intergénérationnelle. Pour Eruoma Awashish, cette dynamique est centrale. L'artiste reprend ainsi souvent le visage de sa grand-mère dans ses œuvres, illustrant ce rapport de continuité.

Nous avons abordé l'œuvre *Je me souviens* (2016) dont la figure centrale est celle d'une aînée (celle d'une photographie d'Edward Curtis). Nous proposons ici de mettre en parallèle cette œuvre avec une autre toile antérieure datant de 2012, nommée *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)*. À partir des quelques photographies de la vie privée de l'artiste, nous avons pu retrouver celle de sa grand-mère. Elle est la source d'inspiration pour cette œuvre dont le titre signifie littéralement « Grand-mère Katherine ».



Figure 13. *L'instant d'un regard* (Kokom Katherine),
2012
Acrylique sur toile

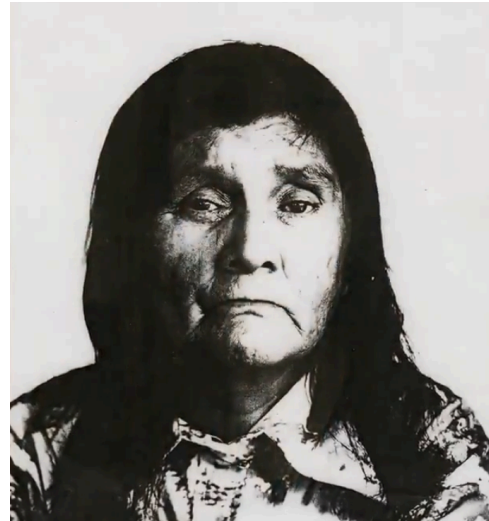


Figure 14. Photographie de la grand-
mère de l'artiste, date inconnue
Photographie

De nouveau, l'artiste emploie une image d'archive, alliant passé et présent et insistant sur la continuité de la présence des aînés. Comme dans *Je me souviens* (Fig. 3), l'œuvre *L'instant d'un regard* (Kokom Katherine) (Fig. 13) reprend le visage d'une aînée, dont les yeux sont cette fois cachés par une bande bleue. Une auréole dorée, composée de trois cercles concentriques, entoure la tête de la femme. Deux motifs traditionnels atikamekw sont peints en doré à l'emplacement réservé aux yeux. Ces motifs sont généralement utilisés sur les paniers d'écorce ou sur les canots. Ils évoquent une tradition décorative et la transmission des savoirs liés aux plantes médicinales. Nous remarquons dans cette œuvre que l'artiste emploie une technique de petits points de peinture évoquant le perlage. Chaque point représente une perle ; la légère protubérance de la peinture sur la toile renforce cette allégorie. La transmission intergénérationnelle passe donc également par la transmission des savoir-faire traditionnels : perlage, paniers d'écorces, canots.

Le perlage est une pratique essentielle chez les Premières Nations et les Métis⁷³. Il est pratiqué en solitaire ou avec un groupe de perleuses, notamment avec des aînées et des mentors. Aujourd'hui, la perleuse utilise des perles de verre, alors qu'avant l'arrivée européenne, il

⁷³ L'art métis des plaines (Saskatchewan principalement) se caractérise notamment par cette pratique du perlage (*beadwork*) reconnaissable par la représentation de motifs floraux généralement symétriques ou circulaires (rosaces). Plusieurs artistes métis contemporain.e.s réactualisent ces techniques de perlage telles que Christi Belcourt, Katherine Boyer, Ruth Cuthand ou Sherry Farrell Racette (Robertson 2017).

s'agissait de coquillages, d'ossements ou de tessons de poterie (Robertson 2017 : 16). Les perles de verre, introduites par les premiers explorateurs et marchands et font partie des premiers éléments d'échanges entre les nouveaux arrivants et les Autochtones⁷⁴. Dans l'œuvre *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)*, l'artiste laisse transparaître cette technique en reproduisant le perlage par l'entremise de petits points de peinture évoquant les perles, une technique qualifiée de « *dot-painting* »⁷⁵ ou « *pointillisme* ». La légère protubérance permise par la peinture dans l'œuvre d'Awashish apporte une dimension physique et tangible sur une surface en deux dimensions. La technique du perlage est inévitablement liée à une répétition, à un geste spécifique et précis. Carmen Robertson parle en outre de l'immobilité (« *stillness* ») de la perleuse dont seule la main bouge, animée par un mouvement lent, précis et répétitif. Cet état mental mènerait, selon l'auteur, à un éveil spirituel : « *a spiritual awakening of consciousness. With that stillness comes an awareness of place and one's connection to it* » (Robertson 2017 : 14). Le lien entre la technique du perlage et le territoire qui accueille cette pratique apparaît dès lors omniprésent. Cette imitation picturale d'une technique traditionnelle dans l'œuvre *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)* renforce de nouveau l'importance de la transmission de ces savoirs afin de revendiquer une identité atikamekw consciente de son histoire, de sa culture et de son territoire. Là où les yeux de la *Kokom* sont fermés, pouvant signifier la mort ou l'absence, les motifs placés sur ses yeux et les pointillés évoquant le perlage sont autant de références à une transmission intergénérationnelle qui perdure malgré les absences, malgré les séparations et ce de génération en génération.

⁷⁴ Les années 1820 marquent le début des premières vagues majeures d'importation de perles plus grosses appelées « pony beads ». Ce nom leur a été donné du fait qu'elles étaient transportées à dos de cheval (Robertson 2017).

⁷⁵ Ce terme est emprunté aux œuvres aborigènes australiennes. Consciemment ou inconsciemment, l'artiste emprunte ainsi à d'autres techniques autochtones dans le monde. Sylvie Poirier établit par ailleurs souvent des parallèles entre les nations atikamekw et aborigènes d'Australie (Poirier 2000).

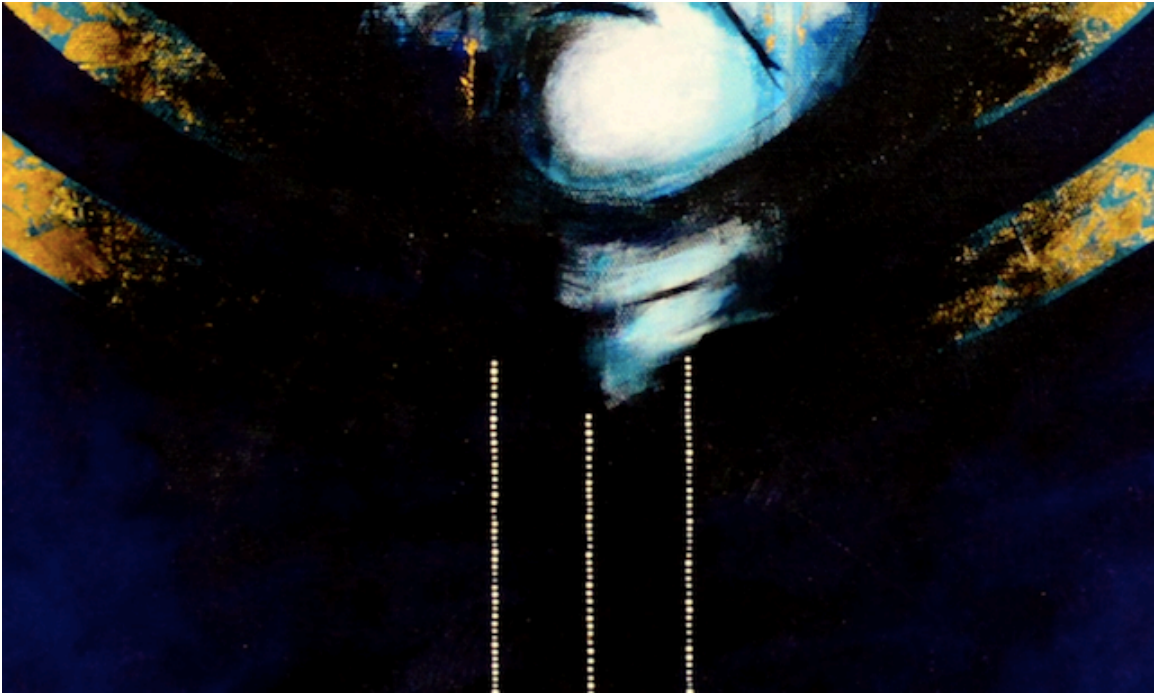


Figure 13. *L'instant d'un regard* (Kokom Katherine), 2012 (détail)
Acrylique sur toile et photographie

Si nous avons évoqué plus tôt le concept de *souveraineté visuelle* instigué par Raheja (2015), nous proposons ici de faire intervenir sa notion de *souveraineté culturelle* défendue aussi par des auteurs comme Goeman. À ce propos, Raheja explique : « *sovereignty is not only located in the artistic expression of Native people but is also embedded in the land, the linguistic practices, sexual and gender identity formation, and other cultural work* » (2015 : 30). Ainsi, en usant de procédés technique ancestraux et en s'inscrivant au cœur d'une langue et d'un processus intergénérationnel de transmission, l'artiste répond à cette *souveraineté culturelle* ; elle emploie une histoire et des savoirs et revendique, entre autres par la culture l'art, son ancrage contemporain.

Nous proposons de terminer nos observations relatives à la dynamique intergénérationnelle en introduisant l'œuvre *Poings levés vers l'avenir* produite en 2014 (Fig. 15) en collaboration avec les étudiants du collège Kiuna, institution post-secondaire autochtone. L'objectif était non seulement de créer une œuvre collective, mais également d'établir un moment de partage et de discussion. Les étudiant.e.s étaient invité.e.s à peindre avec l'artiste une toile de grandes dimensions représentant les silhouettes d'hommes et de femmes aux poings levés. Une ligne bleue, rappelant celle d'un électrocardiogramme, traverse les figures

horizontalement et s'interrompt au centre de la toile, à l'emplacement de la poitrine du personnage central, afin de laisser la place à un cœur en forme de grenade. Cette ligne de vie semble traverser les silhouettes, les unifiant et donnant l'impression que leurs cœurs battent à l'unisson. Le rappel d'un électrocardiogramme parcourant les figures évoque cette ligne de vie partagée par tous les individus au sein d'une communauté, qu'il s'agisse de celle d'une nation ou d'un regroupement. Deux oiseaux se trouvent de part et d'autre de la toile et, en arrière-plan des figures, se dessine un grand cercle bleu doté d'un anneau doré et de motifs traditionnels de la flore atikamekw.



Figure 15. *Poings levés vers l'avenir*, 2014
Acrylique sur toile

Outre son aspect engagé, du fait des poings levés vers le ciel tel un signe de protestation, il nous apparaît important de citer cette œuvre afin d'évoquer une dynamique intergénérationnelle non seulement présente avec les aîné.e.s mais également entre les jeunes et les artistes, les « mentors » ou ceux qui, tout simplement, acceptent de transmettre. L'art est une manière de transmettre, de partager et de s'ouvrir. C'est la position que prend Awashish dans cette démarche collaborative avec le collègue Kiuna. Ce dernier est fondé en 2011 à Odanak ; il est, à ce jour, le seul collège d'études supérieures autochtone au Québec ce qui, symboliquement, met l'accent sur le fait que l'artiste soit allée à la rencontre de ces jeunes venu.e.s de nations différentes, témoignant ainsi de son rôle de transmettrice vis-à-vis de la nouvelle génération.

2.2.2. Le rôle de la femme, de la transmission à la prise de position

Nous notons que, dans les exemples choisis, ce sont des aînées féminines qui sont représentées et non des hommes. À cet égard, Mishuana Goeman met l'accent sur le pouvoir des femmes autochtones à se définir, à s'affirmer, notamment par l'intermédiaire de nouvelles narrations (littéraires et artistiques) et rappelle leur importance dans les schémas de transmission : « *On a daily basis, women in all of our variously convieved communities strive to keep the connections among family, stories, histories, and the land alive and well* » (Goeman 2013 : 206). La femme détient, en outre, une place particulière au sein de la communauté, tant historiquement que dans le contexte actuel. À cet égard, l'auteure examine les relations de pouvoir et d'oppression liées au colonialisme et au patriarcat et met l'emphase sur la capacité des femmes à s'affranchir de ces schémas, à se définir elles-mêmes ainsi que leur communauté par l'intermédiaire de créations, reprenant ainsi possession de leurs territoires et de leurs spatialités. Goeman parle dès lors de « *spacial decolonization* » et questionne la manière dont les démarches artistiques de ces femmes entament une négociation avec le contexte restrictif et genré lié au discours dominant : « *A Native feminist spacial practice critically examines its own positioning and moves toward destroying Western schemas that hold patriarchy in place* » (Goeman 2008 : 296). Elle ajoute, en outre, que les questions féministes autochtones sont transnationales et font intervenir les créations et les actions de femmes issues de nations différentes (Goeman 2015b : 93). Ainsi, en faisant vivre les épistémologies propres à chaque nation et en les intégrant à un engagement et une recherche de visibilité collective, les femmes autochtones font porter leurs voix, leur présence et leurs revendications. De la même manière, la démarche d'Awashish laisse transparaître cette capacité des femmes autochtones à s'auto-définir et à se placer comme actrices de la transmission et comme instigatrices des processus diachroniques de transformation et d'adaptation en cours et à venir. Suzy Basile, première atikamekw doctorante dont la thèse s'intéresse tout particulièrement au rôle des femmes atikamekw, détaille les nombreuses tâches historiquement associées à leur rôle :

La préparation des repas; la récolte de bois de chauffage, de sapinage pour le plancher de la tente, de mousse pour les bébés, de plantes médicinales; la

chasse au petit gibier; le tannage des peaux (d'original pour en faire de la babiche pour la fabrication des raquettes) et la fabrication des vêtements de tissu et de peau (arpocri, tressage de peaux de lièvres pour en faire des manteaux d'hiver pour les enfants); les soins aux aînés et aux enfants [...] ces savoirs sont essentiels à la survie, [et] ont permis au peuple Atikamekw d'être autonome dans ses activités sur le territoire. (Basile 2017 : 85)

L'auteure insiste aussi sur la valorisation du rôle des femmes au sein de la communauté, lequel est parfaitement complémentaire des activités masculines. Historiquement, cette division des tâches et cette valorisation des rôles assuraient une place sociale à la femme. Certaines nations, notamment les Mohawks, adhéraient à un système matrilineaire dotant la femme d'un pouvoir décisionnel important et assurant ainsi un réel équilibre clanique (Cliche 2016). Bien que cela ne soit pas le cas en contexte atikamekw, les femmes ont toujours occupé une place dans la gouvernance politique et dans celle des ressources. En dépit de cela, leur rôle a subi d'importantes modifications depuis l'arrivée des missionnaires et de l'Église catholique. Redéfinissant les schémas familiaux et la place de la femme, l'Église a contribué à la dépréciation de son rôle, influant notamment sur leur place décisionnelle au sein des communautés. Des politiques d'assimilation ont, de surcroît, contribué à la négation des femmes autochtones. Les articles de la *Loi sur les Indiens* notamment retiraient le statut « d'Indien » aux femmes dans le cas de mariages exogènes entre une Autochtone avec un Allochtone (de 1951 à 1985). Les législations discriminantes à l'encontre des femmes remontent avant la *Loi sur les Indiens*, notamment dès 1850 lors des premières définitions du statut d'Indien qui définissait, entre autres, qu'une femme se mariant avec un non-autochtone perdait son statut et ne pouvait plus le transmettre à ses enfants. À l'inverse, une non-autochtone se mariant avec un autochtone pouvait acquérir le statut (Morissette 2004). Cette loi empêchait donc la femme et ses enfants de résider sur leur territoire (Basile 2017 : 52). Finalement, elle fut révisée en 1985 (révision connue sous le nom de « projet de loi C-31 ») afin de restituer aux femmes leur statut. Suzy Basile remarque également que la place des femmes autochtones dans les processus actuels de gouvernance demeure encore diminuée (Basile 2017 : 23). Il s'agit, dès lors, de mesurer l'importance du discours artistique déployé par une femme-artiste contemporaine s'inscrivant au cœur des mouvements activistes actuels (*Idle No More* notamment). Pour Goeman, ce mouvement est l'incarnation de l'activisme autochtone : « *It is a movement led by telling and creating the rooted stories of anticolonial actions to protect land, water, and bodies through the*

use of social media and through collaboration and transnational ally work » (Goeman 2015 : 94).

Dans ce contexte d'activisme, il est à noter que le 20^{ème} siècle au Québec a été marqué par une intensification et une diversification des voix des femmes autochtones. Comme le remarquait déjà l'auteure pueblo Paula Gunn Allan dans les années 1980 : « *A force is growing [...] and it is helping women reclaim their lives. Their power, their sense of direction and of self will soon be visible* » (Allen 1986 : 50). Ainsi, les femmes viennent « reprendre » leur place ; comme l'écrit Lucie Ève-Marie : « symboliquement, en (re)prenant leur place, les femmes autochtones protègent la transmission, avec l'effet de levier sur les symboles, ainsi ravivés » (Bourque 2016 : 119).

À cet égard, nous prendrons pour exemple de ces voix féminines la quatrième édition de la BACA (Biennale d'art contemporain autochtone) de Montréal en 2018. Intitulée *níchiwamiskwém | nimidet | ma soeur | my sister*, l'événement avait pour thème la sororité. Selon la description des commissaires Niki Little et Becca Taylor, l'exposition « explore les liens de sororité multiples qui unissent les femmes autochtones. Ces liens sont intergénérationnels ou amicaux, des liens de sang et de solidarité qui sont nés dans l'adversité, dans la lutte ou dans la joie » (Little et Taylor 2018). À titre de participante de la biennale, Eruoma Awashish s'inscrit au cœur des mouvements de femmes autochtones venues affirmer leur présence. Du reste, il s'agit d'un événement *par et pour* les femmes autochtones, tant dans les sujets abordés que dans le choix d'artistes et de commissaires féminines. Ces femmes se présentent sur le devant de la scène artistique et politique telles des figures fortes, capables de concilier tradition et affirmation. Qu'il s'agisse d'événement culturels tels que la biennale, d'actions politiques ou de mouvements activistes, tels que le mouvement *Idle No More*, force est de constater que les femmes occupent une place centrale dans les revendications et les combats pour la défense des territoires, des traditions et des langues. Il est alors intéressant de noter que la marque de vêtements *Awa Rebel* d'Eruoma Awashish affiche cette même devise : « Tradition et Affirmation ». Elle met de nouveau l'emphase sur la force et la capacité d'adaptation et de réinvention des nations et des femmes autochtones.



Figure 16. Logo de la marque *Awa Rebel*

Il apparaît somme toute d'autant plus important d'insister sur la place des femmes dans un contexte de dénonciation et de revendications politiques et artistiques relatif aux violences commises envers elles. Le taux de violence envers ces dernières est particulièrement élevé, disproportionné par rapport aux violences commises envers les femmes allochtones. De manière générale, ces violences et disparitions sont bien moins médiatisées et prises en compte quand il s'agit de femmes issues des diversités. Le constat de cette disproportion a mené, en 2015, à la mise en place d'une enquête demandée par la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVRC 2015). Afin de faire face à un fléau largement ignoré, les voix des femmes autochtones sont essentielles pour faire entendre la réalité de ces tragédies et pour de faire porter un message de soutien, de sensibilisation et de présence⁷⁶. Les œuvres d'Awashish, bien que rarement explicitement tournées vers ces questions, sont intimement impliquées dans ce contexte : nous pensons ici à sa performance lors du festival *Os Brûlé* en 2014 durant laquelle l'artiste rend hommage à ces femmes autochtones. À cette occasion, elle se présente avec un corbeau naturalisé attaché sur sa poitrine, un sablier posé sur une table et elle croque des pommes qu'elle jette par la suite, sans les avoir terminées. Symboliquement, l'artiste donne à voir la chair

⁷⁶ De nombreux artistes font écho à ces mouvements de contestation face aux violences contre les femmes autochtones, à la fois sous la forme d'œuvres virulentes et fortes, mais aussi sous la forme de témoignage reconnaissant le décès ou la disparition de ces femmes. Citons notamment les œuvres de Rebecca Belmore (*Vigil*, 2002), Christi Belcourt (*Walking with our sisters*, 2012-2019) ou Jamie Black (*REDress project*, 2014).

blanche sous la peau rouge de la pomme. Elle jette ensuite ces pommes partiellement mangées, métaphore de ces femmes abandonnées et abusées. Jonathan Lamy explique que la bouche joue un rôle important dans cette performance : « La colère entre les dents, elle dénonce en silence le colonialisme tout en le cannibalisant, c'est-à-dire qu'elle ingère l'ennemi pour s'en libérer et devenir plus forte » (Lamy 2015 : 35). De nouveau l'artiste transforme en force les douleurs du colonialisme et des abus actuels ; elle rend hommage à ces femmes et atteste de son engagement dans cette lutte actuelle.

Finalement, l'artiste explique que la naissance de sa fille a contribué à la prise de conscience de ces enjeux, mais surtout au besoin d'agir par rapport à ces derniers (Awashish, 2018, entrevue). La quasi omniprésence de figures féminines dans sa production sont des marqueurs de ce contexte.

2.2.3. Les lieux et les matériaux de la transmission

Après avoir évoqué l'importance des relations interpersonnelles dans les processus de transmission (rôle des aînés, des femmes etc.), nous nous penchons ici sur les lieux de la transmission et les savoirs liés à ces lieux. En contexte atikamekw, la forêt est un lieu central de la transmission de savoirs permettant de se former tout au long de la vie (Thuy-Vy Ly 2010 : 46). Ainsi Sylvie Poirier précise que le territoire et l'univers forestier « sont à la fois conçus et vécus comme des milieux de vie, des lieux d'identité, de mémoire et de transmission, des lieux de guérison et de ressourcement » (Poirier dans Poirier et Jérôme 2014 : 7). Pour Awashish, cet ancrage est essentiel et prédominant.

Le territoire implique des « savoirs spécifiques » inscrits au sein d'un « savoir commun » qui intègre l'ensemble des connaissances ontologiques atikamekw. Sylvie Poirier et Jean-Marc Niquay, dans leur étude consacrée au droit coutumier atikamekw, définissent le savoir commun comme « ce qui est connu et partagé par tous », notamment la langue ou le mode de pensée. Le savoir spécifique, quant à lui, renvoie à des connaissances précises détenues par certain.e.s individu.e.s, comme les plantes médicinales (Poirier et Niquay 1999 : s. p.). Ainsi, il apparaît qu'Awashish fait appel à la fois aux « savoirs communs » et aux « savoirs spécifiques » et

valorise dans ses œuvres notamment les connaissances liées à l'univers animalier et forestier. En effet, la pratique des activités de chasse, de pêche, de piégeage implique une connaissance de nombreux paramètres changeants au fil des saisons qui influent sur les mouvements des animaux ainsi que sur la flore⁷⁷. Ces connaissances (techniques de chasse, préparation des peaux etc.) sont transmises par les aîné.e.s, par la communauté, et sont spécifiques à chaque nation car spécifiques à chaque territoire.

Les savoirs liés à l'univers forestier impliquent en outre de nombreuses connaissances liées aux matériaux organiques. Awashish emploie à de nombreuses reprises ces matériaux présents sur le territoire, notamment des ossements. L'historienne de l'art Gabrielle Marcoux soutient que les ossements sont des symboles de résurgence, d'affirmation d'une spiritualité, mais également un moyen de s'attaquer à des problèmes politiques et territoriaux. Concernant la pratique de l'artiste, elle précise :

L'os incarne des notions spirituelles, culturelles et épistémologiques ancestrales servant d'assise à son discours critique de résistance et de décolonisation. [...] Les ossements mis en scène font certes référence au trépas, mais ils évoquent principalement une vie après la mort, une renaissance et une richesse spirituelle inépuisable et intemporelle, toujours d'actualité (Marcoux 2015 : 32).

Ainsi, dans des œuvres telles que *Scapulomancie* (2009), les matériaux organiques comme les ossements viennent à la fois témoigner de savoirs spécifiques (pratique de la scapulomancie) et de savoirs communs (animisme et respect de l'animal). Ils sont l'affirmation d'une culture et de traditions tout en traitant de problématiques actuelles liées à la chasse, au cadre juridique, au droit coutumier etc.

Goeman rappelle toutefois qu'avec la connaissance de ces savoirs viennent certaines responsabilités : « *From a young age, many Native people are taught where revered points in the landscape are located, some are taught the stories that accompany the landscape, and many*

⁷⁷ Nous noterons que « une des particularités du système de savoirs des Atikamekw Nehirowisiwok est celle de reconnaître six saisons dans un cycle annuel. À chaque saison correspond un ensemble de ressources, d'activités et de méthodes de chasse, de pêche, de piégeage, de cueillette et de conservation » (Jérôme, 2014 : 8) ce qui nécessite une connaissance accrue de chacune des saisons et des techniques et savoirs qui y sont associés.

forge sets of relationship entwined in the responsibilities that come with the knowledge that belongs to past, present, and future generations » (Goeman 2013 : 37). La connaissance du territoire implique ainsi un certain « devoir » de préservation de ce territoire. Il s'agit de protéger mais également de transmettre ces savoirs ponctuellement. Pour une artiste, cette transmission passe par sa démarche et par ses œuvres en introduisant certains rites, notions ou matériaux au cœur de sa production.

Chapitre 3 : Stratégies de *survivance*, dépasser les schémas coloniaux pour faire vivre le territoire

*Nous ne sommes pas Canadiens,
nous ne sommes pas Québécois,
nous sommes Atikamekw Nehirowisiw.
Atikamekw Nehirowisiw appartient à Nitaskinan*

Déclaration de souveraineté atikamekw (2014)

Dans la déclaration de 2014, les Atikamekw réaffirment leur appartenance au territoire. Les Atikamekw sont défini.e.s par lui et se définissent eux.elles-mêmes selon lui. En refusant d’être catégorisé.e.s comme Canadiens ou Québécois, ils.elles marquent leur singularité, leur force et leur présence contemporaine. Ils.elles dépassent les schémas coloniaux établis et participent activement à la construction de leur avenir.

Notre étude nous a permis d’aborder la polysémie de la notion de territoire. Elle induit des questionnements et porte des revendications politiques et historiques qui s’inscrivent au cœur d’une cosmologie atikamekw empli.e de savoirs et de croyances. Nous interrogeons en troisième partie les stratégies de « *survivance* » (Vizenor 1999) employées par Awashish afin de concilier ces différentes visions du territoire qui se côtoient et s’articulent dans ses œuvres. Bien que ce terme ne soit pas employé par l’artiste, il nous apparaît adapté, car il témoigne de la force active de ces créateur.trice.s et de leur engagement, notamment politique et territorial. Il s’agit ainsi de comprendre en quoi son art se réapproprie des éléments ou des espaces coloniaux afin d’y transposer l’essence du territoire atikamekw, proposant ainsi de nouvelles voies artistiques, politiques et territoriales.

Théorisée par Gérard Vizenor, la *survivance* met l’emphase sur la capacité des créateur.trice.s autochtones à s’autodéfinir et à s’affirmer culturellement et territorialement au sein d’un monde régi par une politique de la majorité qui leur est défavorable. La *survivance* incite les créateur.trices.s à dépasser et à réinventer les schémas coloniaux dans lesquels ils ou elles sont inscrits afin de proposer de nouvelles voies artistiques et politiques. Dans sa relation au territoire, ce terme induit une capacité de résilience et d’affirmation territoriale. Il s’adapte à

des artistes qui tentent de dépasser ce colonialisme géographique par des œuvres venant réaffirmer la présence territoriale de leurs créateur.trice.s et de leurs nations. De cette théorie, nous proposons alors de faire émerger l'expression « stratégies de *survivance* » afin de définir les réponses artistiques proposées par Awashish. Parmi ces stratégies, nous identifions chez l'artiste deux types : la première cherche à se réappropriier les schémas coloniaux en utilisant des matériaux⁷⁸ d'origine occidentale (le miroir et le médium cartographique) et en les détournant au profit de nouvelles narrations autochtones et de voies alternatives. Ce faisant, l'artiste fait de ces éléments coloniaux des composantes hybrides, reflets de l'adaptabilité et de l'innovation des pratiques artistiques autochtones. La seconde stratégie se porte sur les lieux, notamment sur les espaces colonisés. En créant des œuvres performatives et des installations, l'artiste redonne un sens aux lieux qui les accueillent en y transposant l'essence du territoire. L'espace est alors physiquement marqué de l'empreinte du performeur ou de l'œuvre installative. Il est reconquis artistiquement et physiquement. Tour à tour, nous explorons ces deux entrées.

3.1. Contrer le regard colonial, stratégies d'un art en perpétuelle réactualisation

3.1.1. Un art hybride porté par des matériaux et objets symboles d'un « entre-deux mondes »⁷⁹

L'œuvre d'Eruoma Awashish est marquée de prime abord par une réelle hybridité. Nous avons précédemment abordé le syncrétisme religieux que l'artiste opère ainsi que l'usage de techniques ou de procédés « occidentaux », tel que son emploi de la feuille d'or. Née d'une mère québécoise et d'un père atikamekw, l'artiste oscille entre plusieurs cultures qui contribuent à l'enrichissement de sa production et au dialogue mis en place dans sa démarche. Chloë Charce mentionnait dans son mémoire le terme « d'entre-deux mondes » (Charce 2008) afin de

⁷⁸ Parler de matériaux et non uniquement d'objet permet d'aborder l'essence créatrice de ces matériaux transformables et malléables alors que l'objet renvoie à une forme plus fixe et à une tradition artistique contemporaine de « l'objet » (art conceptuel, *ready made*) que nous souhaitons éviter.

⁷⁹ Terme employé par Chloë Charce dans son mémoire de maîtrise *Entre-deux mondes, Métissage, identité et histoire : sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore* paru en 2008.

témoigner de la position et de la démarche de ces artistes issu.e.s de deux univers qui opèrent une conciliation visuelle ou symbolique au sein de leurs productions. La production d'Eruoma Awashish se place à la jonction des aires culturelles (allochtone et autochtone) ; ainsi, si de nombreux mouvements occidentaux intègrent d'autres cultures dans leurs œuvres (Le cubisme, le dadaïsme, les Nabis etc.)⁸⁰, Eruoma Awashish porte déjà en elle ces deux cultures atikamekw et québécoise. Elle ne cherche donc pas une inspiration dans une culture « autre » mais une conciliation d'une identité double. Selon Emmanuel Molinet, l'hybridité culturelle serait alors presque innée pour des artistes prenant appui sur des cultures différentes car « sans doute les cultures portent-elles en elles des capacités diverses, dont celle de pouvoir évoluer, se transformer en incluant des matériaux ou des formes de pensées qui leur sont pourtant totalement étrangères » (Molinet 2012 : 20)⁸¹.

L'hybridité est à la source de sa vie de femme. Elle nourrit naturellement sa vie d'artiste et lui permet d'établir un espace de discussion et de réflexion porté par un langage visuel métissé fort de sa complétude. Dans ce contexte, l'hybridité serait un instrument d'innovation vers de nouveaux possibles issus de la jonction des deux mondes. L'esthétique d'une œuvre hybride ou syncrétique ne se caractérise donc pas par une assimilation de l'autre mais par la rencontre de deux univers ; cette rencontre aboutit, selon Emmanuelle Monilet, à une forme enrichie (Molinet 2012). Ainsi, dans quelle mesure cette hybridité, cette production syncrétique « entre-deux mondes », est-elle le reflet d'une stratégie de dialogue visant à concilier un héritage colonial (passé et actuel) et une identité revendicatrice contemporaine, issue de ces deux cultures, dans un but de dépassement ? Chez Awashish, l'hybridité est portée par des supports et des matériaux usuels et quotidiens entre deux univers. Nous proposons ici d'aborder un objet représentatif de cet « entre-deux mondes » car issu du monde allochtone, importé et intégré au monde autochtone : il s'agit du miroir.

⁸⁰ En 2013 a lieu à la Maison de la recherche à Paris le colloque « L'art, entre création et hybridation » qui regroupe des chercheurs issus de disciplines transversales au sein des Humanités, venant ainsi témoigner de la densité de cette notion applicable à de nombreux contextes et venant approfondir ces questions à la lumière d'artistes majoritairement occidentaux.

⁸¹ D'autres auteurs tels que Hans Belting (2004, *Pour une anthropologie des images*) ou Serge Gruzinski (2008, *La pensée métisse*) interrogent également cette notion en Histoire de l'art.

Le miroir fait partie des objets initiaux échangés dans le cadre des premiers contacts. L'usage qu'en fait Eruoma Awashish témoigne d'un processus de réappropriation d'un objet d'origine coloniale. Dans sa performance en 2013 pour le projet Bas-Saguenay (Fig. 10), Eruoma Awashish marche avec un miroir accroché à sa poitrine, renvoyant l'image du public. Jonathan Lamy écrit à ce propos :

Elle inverse le regard, reflétant non pas sa propre image, mais celle des spectateurs. Ici, le sujet amérindien n'est plus le support de projections fantasmatiques [...] mais un miroir qui, portant son propre passé, sa propre culture, est tourné vers les autres et vers le monde (Lamy 2015 : 6)



Figure 10. *Sans titre*, 2013 (7 juin)
Performance Projet Bas-Saguenay, Le Lobe, l'Anse-St-Jean (QC)

Le miroir devient alors symbole de soi mais également de l'autre, par son reflet. Le regard est ici renversé. En s'appropriant un objet chargé de l'histoire des premiers échanges, l'artiste propose de repenser le rapport de domination induit par le regard du colonisateur.venue venu saisir les terres pour les faire siennes. Le miroir évoque les représentations faites des Autochtones qui ont fait d'eux des « objets d'études » et de fantasme. Ici retourné, il renvoie l'image de ceux et celles qui observent, incluant de cette manière le public et le forçant à s'observer lui-même et à réfléchir sa propre position.

En renversant l'objet, l'artiste emploie une stratégie de *survivance* (Vizenor 1999) et amorce une recherche de dialogue avec un public souvent allochtone. Elle reconnaît l'ancrage colonial de l'objet et le détournant au profit d'un nouvel usage, ici artistique. Le miroir permet, en outre, de renvoyer l'image d'une présence active, de la réalité et de ses acteur.trice.s. Ainsi, selon Vizenor, l'acte créatif de résistance narrative « crée une impression de présence l'emportant sur l'absence, le "rien-être" et la victimation » (Vizenor 2011 : 42). Un peu convexe, le miroir renvoie toutefois une image légèrement déformée de ce qui l'entoure, altérant ainsi cette réalité. En cela, il induit une autre manière de lire et de renvoyer la réalité selon un prisme de lecture autochtone et non plus occidental. Le miroir devient, en somme, objet de réappropriation et de détournement.

Par leurs symboliques historiques notamment, les matériaux et objets utilisés se font les témoins de cette hybridité culturelle et de cette recherche de dialogue avec l'autre. Ils sont revisités et réinterprétés. Nous postulons que l'hybridité culturelle chez une artiste contemporaine rend compte de l'adaptabilité constante des Premières Nations. Ces dernières refusent de se conformer au principe et au stéréotype d'« authenticité » (Raheja 2015 : 233) voulant que leurs productions, artistiques notamment, demeurent inchangées et fidèles à l'image que les Occidentaux s'en font. L'hybridité culturelle apparaît dès lors une approche pertinente permettant de contrer les stéréotypes d'authenticité et de valoriser les démarches progressistes et innovantes des artistes contemporain.e.s autochtones. Gabrielle Marcoux écrit à propos de la démarche d'Awashish :

Lors de ses déplacements et de ses nombreux projets collectifs à travers la province, Awashish apprend à puiser dans les cultures autochtones et dans la culture occidentale. Par le biais de ses œuvres, elle souhaite avant tout créer une réflexion critique par rapport aux discours parfois antagonistes de ces nations afin de mettre de l'avant des iniquités, et éventuellement des transformations sociales et identitaires naissant de ces rencontres et de ces dualités (Marcoux 2015 : 28)

De ce fait, les artistes contemporain.e.s tel.le.s qu'Awashish ne se réduisent pas à une imitation somme toute passive de certaines pratiques occidentales, ni à l'usage d'objets et de procédés exclusivement issus des cultures et des traditions ancestrales. Ils et elles s'emploient plutôt à mettre en place des démarches transversales de réactualisation et de détournement.

Ainsi, selon Emmanuelle Molinet, « il ne suffira pas de mélanger ou juxtaposer divers styles dans une œuvre pour la rendre nécessairement hybride. Il faudra que ce mélange, par sa nature, contribue à créer ou à générer une forme d'œuvre qui ne pourra plus être déterminée, catégorisée en référence au style antérieur, générant en quelque sorte quelque chose d'absolument novateur ou divergent » (Molinet 2012 : 41). Le miroir utilisé par Awashish devient « autre », élément novateur et lien entre les cultures. Il n'est plus simple objet, il est porteur de sens et de message : il permet de porter un regard nouveau sur l'autre et soi-même et permet de renverser le sens d'un objet d'origine colonial. L'œuvre d'Awashish, en intégrant des apports occidentaux au profit d'une production pluriforme et contemporaine, déconstruit l'objet colonial et en propose, en renversant l'objet et le regard, un autre usage, une autre définition.

3.1.2. Détournements cartographiques, les « contre-cartographies » comme outil de résilience

Là où la carte découpe, le récit traverse
Michel de Certeau (1990)

L'usage de la cartographie entre dans cette même stratégie de détournement et de réappropriation. En choisissant la carte, Eruoma Awashish propose de repenser un outil issu du système colonial et qui a imposé sa domination sur les territoires autochtones. Audra Simpson posait à cet égard la question suivante « How does one assert sovereignty and independence when some of the power to define that sovereignty is bestowed by a foreign power ? » (Simpson 2014 : 158). L'affirmation d'une souveraineté est indéniablement liée à celle de la décolonisation. Il s'agit alors d'aborder les processus de prise de conscience de la domination coloniale, puis de prise de position face à cette domination et enfin de redéfinition *par* et *à* l'image des peuples concernés. Nous emploierons cette méthode afin de traiter la question de la cartographie dans l'œuvre d'Eruoma Awashish, principalement afin de donner un éclairage nouveau à l'œuvre *Scapulomancie* (2009, fig. 6).

L'œuvre *Scapulomancie* présente des ossements d'omoplates de caribou recouverts de bouts de cartes. Elle évoque la pratique ancestrale de la scapulomancie et sa continuité malgré l'apparition des cartes et d'un savoir « scientifique » occidental. En présentant cette pratique

dans une œuvre, l'artiste témoigne du fait que les savoirs et les rites vont au-delà des cartes car ils sont animés d'une force qui les rend présents encore aujourd'hui en art contemporain. L'œuvre d'Awashish vient physiquement découper des cartes du Québec afin de les disposer d'une nouvelle manière. Les espaces sont ainsi déconstruits, déjouant la suprématie coloniale induite par les délimitations frontalières de la carte. Le fait d'apposer des cartographies sur les omoplates induit une survivance des savoirs autochtones malgré les outils d'assimilation déployés par le pouvoir colonial.



Figure 6. *Scapulomancie*, 2009 (détail)
Triptyque, cartes et omoplates d'orignaux sur massonite

En effet, la carte, telle que nous la connaissons en contexte occidental⁸², détient un pouvoir certain sur l'objet représenté et a pu représenter un outil d'assimilation. La cartographie impose ses codes, ses classifications et ses délimitations. Elle crée de fait une réalité à laquelle sont soumis les peuples représentés. Dans son article intitulé *Maps, Knowledge and Power* (1988) le géographe John Brian Harley écrit : « *the map [is] the practice to monopolize knowledge* » (Harley 1988 : 284). Là où les territoires autochtones ne disposent pas de frontières selon la définition occidentale du terme, la carte, elle, délimite. Elle nie les toponymies et les lieux

⁸² Nous reconnaissons qu'il existait des cartes préalables à l'arrivée des Européens en Amérique, cartes dont nous disposons de peu de traces étant donné qu'elles étaient majoritairement orales ou bien éphémères, tracées sur des morceaux d'écorce, dans la terre ou tout autre élément naturel non pérenne.

culturels autochtones au profit d'une représentation codifiée et contraignante.

Au-delà du monopole et de la domination imposée par la carte et par le pouvoir dominant, l'outil cartographique implique également une mise à distance des nations qui ne le maîtrisent pas⁸³. En effet, si le modèle cartographique employé en contexte allochtone est connu et compris des Occidentaux, il élude de nombreuses thématiques et symboliques inhérentes au schéma de pensée autochtone. La négation de la tradition orale, des toponymies et de la compréhension du territoire comme un ensemble d'éléments interconnectés limite la pertinence de ce modèle et de cet outil pour les nations autochtones. Comme l'écrit Mishuana Goeman, « *unlike western society, maps were not created as permanent documents in Native American traditions. The features of geography were part of a much larger interconnected mental map that existed in the oral traditions* » (Goeman 2013 : 25). La géographe hawaïenne Renee Pualani Louis (2004 : 11) rappelle à cet égard : « *indigenous people have often been silenced by the limitation of the tools provided by Western cartography* » (Pualani Louis dans Hirt 2012 : 106). La notion de « silence » en cartographie apparaît ici essentielle en ce qu'elle implique une domination à la fois dans ce qui est dépeint et ce qui est omis (Harley 1988 : 290). Par l'omission des savoirs autochtones, la carte assujettit, contribue à faire disparaître des savoirs et participe à une entreprise d'assimilation. En outre, les cartes renvoient en fait à la dépossession progressive des Premières Nations.

Ainsi, l'œuvre d'Awashish renvoie à ces dépossessions et à ces dominations géographiques en présentant plastiquement des cartes en couleur découpées sur lesquelles on distingue encore les noms des lieux (villes, rivières), les routes et les délimitations frontalières entre la province du Québec et celle de l'Ontario et les États-Unis. La création de zones, de régions au sein de la province, est visible par les aplats de couleurs représentant chaque région ; ainsi remaniés et réagencés dans l'œuvre d'Awashish, ces régions donnent l'impression d'un Québec morcelé, divisé dans lequel les territoires autochtones ne sont pas reconnus ni même sous-entendus. L'œuvre évoque ainsi ces dépossessions et ces assimilations progressives des territoires

⁸³ Les Autochtones ont toutefois aidé Champlain et les explorateurs à cartographier le territoire à leur arrivée, notamment par le biais de plans topographiques réalisés sur des écorces de bouleau, entre autres. Mais les codes-mêmes de la cartographie occidentale et de la délimitation des frontières, notamment, demeure étranger à la conception autochtone du territoire.

autochtones ainsi que la non-reconnaissance de nombreux territoires traditionnels non-cédés.

En contrepartie de cette vision de la dépossession par la carte, les écrits de Goeman et sa théorie du *(re)mapping* relèvent une manière de déjouer l'emprise coloniale de la carte, emprise tant physique que mentale. Selon la théoricienne, le *(re)mapping* permet de générer des possibilités nouvelles. Elle explique l'utilisation du « (re) » comme suit : « *The framing of the 're' with parentheses connotes the fact that in (re)mapping, Native women employ traditional and new tribal stories as a means of contribution or what Gerald Vizenor aptly calls stories of survivance* » (Goeman 2013 : 4). En ce sens, elle lie directement son approche à celle de Vizenor, rendant active la participation de l'artiste dans la redéfinition de ces schémas coloniaux. L'auteure ajoute : « *The geographies foundational to native communities have not disappeared but are waiting to be (re)mapped* » (Goeman 2013 : 205). Ainsi, son approche théorique propose le *(re)mapping* comme un moyen de redéfinir les spécialités actuelles dans le but de soutenir un avenir vibrant. Il ne s'agit donc pas de revenir à un état passé, mais de construire un état et un espace géographique présent et futur reconquis. C'est ce que fait Awashish dans l'œuvre *Scapulomancie*, elle propose un *(re)mapping* des cartographies du Québec, en passant d'abord par la déconstruction avant d'aller vers une reconstruction. L'artiste ne propose pas simplement un réagencement des éléments, des cartes, elle propose de les apposer directement sur les ossements, épousant ainsi leur forme. Ce faisant, la cartographique semble presque absorbée par l'élément organique, elle fusionne avec lui. Cela induit qu'elle aurait été réappropriée et qu'elle avait trouvé sa place d'une manière qui convient à l'artiste et aux nations autochtones. La fusion laisse également transparaître l'idée selon laquelle, par son œuvre, l'artiste est capable de proposer un rapprochement, une conciliation entre deux visions du monde et du territoire, ici harmonisés au sein de l'œuvre. Plastiquement, ce sont donc les couleurs vives et les noms découpés et réagencés ainsi que le positionnement de ces cartes directement sur un élément organique chargé de symboliques rituelles qui renvoient à l'idée de *(re)cartographie* par l'artiste des schémas coloniaux imposés.

Par ailleurs, Mishuana Goeman insiste sur le pouvoir des femmes artistes à faire vivre les

géographies autochtones délaissées ou réfutées par le pouvoir colonial⁸⁴. Elle reconnaît, en outre, le pouvoir de ces femmes à procéder à une réactualisation et une réinterprétation qui permettent la construction de nouvelles narrations. Pour Goeman, la réappropriation par les femmes de l'acte cartographique peut être physique, artistique ou mental⁸⁵, car si les procédés de re-cartographie sont effectivement géographiques, ils sont également narratifs (*storytelling*), performatifs ou littéraires. Le pouvoir des femmes est traduit dans leur capacité à créer de nouvelles narrations et à en réactualiser d'anciennes. Les lieux sont, en outre, marqués par les narrations et les histoires. Marie-Pierre Bousquet introduit une notion qui résonne dans ce contexte de transmission territorial : celle de « biographie géographique » (Bousquet 2005 : 67). Elle met l'accent sur l'histoire d'un lieu véhiculé par le vécu des aîné.e.s et des personnes ayant habité ce lieu. Celui-ci devient, dès lors, un lieu de vie, un vecteur de savoirs et de pratiques qui transcendent les délimitations géographiques du pouvoir dominant. De surcroît, la transmission des histoires et des savoirs liés au lieu contribue à faire vivre la richesse du patrimoine et des activités traditionnelles qui ont lieu sur ce territoire (Bousquet 2005 : 67).

Dans ce contexte de réappropriation des cartes en art, nous proposons une lecture complémentaire, un parallèle entre cette œuvre et le concept de « contre-cartographies ». À la différence de la théorie de Goeman de la re-cartographie qui se base sur les arts et la « décolonisation de l'esprit », les contre-cartographies renvoient à un concept géographique appliqué et en pleine expansion actuellement en contexte autochtone mondial (notamment néo-zélandais, australien etc.) (Hirt 2009). Issues du champ disciplinaire de la géographie, les contre-cartographies se développent dans les années 1980 en réponse à un besoin d'émancipation des nations autochtones qui souhaitent tendre vers une autonomie territoriale. Selon Irène Hirst, l'enjeu de ces contre-cartographies pour les Premières Nations « est de prouver la continuité historique de leur occupation du territoire et de l'usage de leurs ressources, en démontrant les dimensions spirituelles, économiques et résidentielles de leur relation au territoire » (Hirt 2009 : 173). Concrètement, ces contre-cartographies prennent la forme de cartes alternatives mettant

⁸⁴ Mishuana Goeman s'appuie exclusivement sur des auteures, mais cette analyse est transposable au domaine des arts visuels.

⁸⁵ Par mental, Goeman entend les restrictions induites, entre autres, par les processus d'assimilation qui ont contribué à formater les narrations et les manières de concevoir le territoire dans les esprits. Pour Goeman, il faut décoloniser l'esprit de la même manière qu'il faut décoloniser le territoire.

en avant non plus les délimitations territoriales nationales mais les lieux porteurs d'une valeur cosmologique ou rituelle. Ces cartes renomment également les lieux, insistant sur la restitution des toponymes originels. À cet égard, le géographe et cartographe John Brian Harley effectue un parallèle entre les pratiques géographiques employées par les nations autochtones et les pratiques artistiques qui se servent de ces cartes alternatives : « *Recent studies in anthropology, art history, and ethnohistory identify a corpus of indigenous maps, that represent valid 'alternative' cartographies, different from European maps, yet important in the history of spatial representation* » (Harley cité par Johnson, 2006 : 85). Afin d'illustrer au mieux cet usage des contre-cartographies par les artistes, nous introduisons l'œuvre *Good land* (2014, fig. 17) de l'artiste métisse Christi Belcourt qui emploie cette démarche de déconstruction et de reconstruction de la carte et montre bien la réappropriation des toponymes et des histoires liées au lieu.



Figure 17. Christi Belcourt, *Good Land*, 2014
Acrylique sur toile. Tous droits réservés.

Comme chez Belcourt, la carte remaniée dans l'œuvre *Scapulomancie* se fait instrument d'affirmation territoriale et d'*empowerment*⁸⁶. Si pour Belcourt il s'agit de remplacer une

⁸⁶ L'*empowerment* peut à la fois être collectif et individuel. Il incarne le processus selon lequel un groupe ou un individu acquiert la capacité à choisir et à détenir un contrôle sur sa propre trajectoire (Simard-Veillet 2015). *Empowerment* peut être traduit par *autonomisation* en français. Cependant, nous emploierons le terme anglais car il n'est généralement pas traduit dans les écrits.

cartographie par une autre, pour Awashish l'outil colonial de la cartographie fusionne avec un résidu organique chargé d'un sens rituel et territorial atikamekw fort. Dans les deux cas, les artistes se sont réapproprié.e.s le support de la carte et l'on soit déconstruit soit détourné. Selon les propos d'Irène Hirst, la carte deviendrait alors « un langage de contestation politique et un moyen de résister à l'ordre territorial imposé » (Hirt 2009 : 171). Il nous semble à cet égard pertinent de postuler sur la démarche « décoloniale » employée par Awashish. Dans cette œuvre, elle remet en cause le récit dominant en le déconstruisant puis en lui donnant une forme nouvelle. Guy Sioui Durand nous permet, en outre, d'approfondir cette idée de décolonisation *par l'art* et de décolonisation *de l'art* (Sioui Durand 2018, 24) :

Le processus de décolonisation *de l'art* était fondé sur la résilience, la résistance, la contestation et la critique. Le processus de décolonisation *par l'art*, quant à lui, vise à compléter la réinscription des peuples autochtones dans l'histoire politique, en utilisant l'art comme avant-garde (Sioui Durand 2018, 24)

Dans cette œuvre, Eruoma Awashish se place au cœur d'une décolonisation *par l'art* en venant dépasser le discours dénonciateur et contestataire pour la re-cartographier, par l'intermédiaire des matériaux et du remaniement de la carte. Elle s'inscrit dans une stratégie d'autodétermination de sa nation.

Finalement, afin d'élargir le propos à l'ensemble des nations autochtones d'Amérique du Nord, Goeman propose de traiter de « transnational feminism » dans le cadre de ces réappropriations cartographiques. Selon elle, la carte qui découpe sépare par des frontières des nations voisines originellement liées⁸⁷. Dès lors, par les délimitations géographiques d'une réalité allochtone dominante, l'imaginaire géographique, narratif et historique du territoire autochtone est altéré (Goeman 2015 : 96). En manœuvrant des revendications à la fois légales et artistiques, les femmes issues de communautés différentes peuvent faire entendre leur présence tel un groupe unifié et fort et non seulement comme des nations divisées et éparées comme l'induit les représentations cartographiques ou politiques. Fortes de leur unité, les créatrices deviennent alors porteuse d'un féminisme transnational et non uniquement de revendications spécifiques à leur communauté.

⁸⁷ Cela est notamment le cas de la nation Mohawk divisée entre le Canada et les États-Unis.

3.2. Prendre sa place dans l'espace, stratégies de déploiement physique

*Personne ne peut changer l'histoire,
mais nous pouvons choisir la liberté de l'avenir.
La littérature et l'art sont des prémices de la liberté
puisque'ils sont parole, rêve et mémoire*
Yves Sioui Durand (2003 : 63)

L'emploi de stratégies telles que les matériaux hybrides (miroir et carte) permet à l'artiste de se réapproprier un discours colonial et de témoigner de nations résilientes et contemporaines. À cela s'ajoutent des stratégies purement physiques qui consistent, dans un cadre artistique, à marquer l'espace d'une présence et à faire corps avec le territoire. Les pratiques d'installations et de performances sont le reflet de ces stratégies de déploiement physique.

3.2.1. Installation et spatialité

L'installation, dans sa tridimensionnalité, implique le spectateur.trice qui y évolue et perçoit spatialement l'œuvre autour de elle ou lui, selon un dispositif immersif. Temporaires ou permanentes, les installations d'Eruoma Awashish sont tantôt conçues pour elles-mêmes et modulables selon l'espace, tantôt conçues *In Situ* évoquant ainsi un rapport singulier avec ce lieu. Si elle désigne un très large ensemble de pratiques, l'historien de l'art Nicolas De Oliveira écrit que « l'installation représente aussi le désir de l'artiste d'étendre son champ d'intervention, depuis l'atelier jusqu'au public. En revendiquant un territoire au-delà de la sphère privée, l'artiste élargit son contrôle sur l'exposition de l'œuvre » (De Oliveira 2004 : 7). Si dans le vocabulaire occidental de De Oliveira le mot « territoire » n'a pas la même résonance qu'en contexte autochtone, il induit toutefois un rapport sensible et indissociable au lieu qui accueille l'œuvre installative. Inscrite dans un espace-temps précis, l'installation se pense de manière double : elle se place dans un lieu spécifique et elle s'adresse au public qui vient faire l'expérience de ce lieu.

Bien que l'installation semble de prime abord s'apparenter à une pratique issue de l'histoire de l'art occidentale, nous constatons qu'elle se place en écho direct avec les schémas créatifs employés par les nations autochtones. En contexte autochtone, l'installation occupe

ainsi une place singulière et prégnante. Elle véhicule explicitement le lien au territoire. Une œuvre tridimensionnelle agit à la fois au sein du lieu dans lequel elle est présentée, mais également en réponse au lieu auquel elle est reliée : ici, le territoire atikamekw. L'installation autochtone transpose d'une certaine manière l'essence du territoire. Les matériaux utilisés et les symboliques véhiculées sont tant d'exemples de l'incarnation du territoire dans l'œuvre et de sa transposition dans le lieu d'exposition. Protéiforme, l'installation permet aussi d'interroger à la fois l'œuvre dans son ensemble ainsi que les objets la constituant. Jamais les pratiques ni les objets ne sont décontextualisés, mais participent d'un tout. Toujours selon Nicolas De Oliveira, l'installation « se caractérise par la mise en scène d'objets ou d'éléments qui vont, ensemble, à un moment donné et dans un lieu donné, constituer l'œuvre artistique » (De Oliveira 2004 : 7). Dans le cas d'Eruoma Awashish, en intégrant et en mettant en scène des objets aux fonctions multiples, l'installation incarne ces deux approches : la vision d'ensemble de l'œuvre s'allie à l'aspect rituel des objets déployés. De plus, le cadre de présentation induit par l'installation éphémère rejoint cette temporalité d'une œuvre dont les composantes dépassent le statut d'objet d'art car ils portent en eux une fonction quotidienne ou rituelle. À cet égard, la fonction double de l'objet constitutif de l'œuvre implique leur réutilisation dans des contextes autres que muséographiques⁸⁸.

L'œuvre *Kakakew, le Messenger* (2014, fig. 11) présente des corneilles empaillées, posées au sol et suspendues au mur, qui sont réutilisées à plusieurs reprises dans les œuvres de l'artiste (Awashish, 2018), comme c'est le cas de l'installation *Kakakewok* (2018), présentée lors de la Biennale d'art contemporain autochtone en 2018⁸⁹.

⁸⁸ Nous rappellerons qu'en contexte autochtone, les objets ont toujours un usage quotidien ou cérémoniel et ne se comprennent pas seuls ou de manière décontextualisée.

⁸⁹ Il en va de même pour le tambour de *Manto* (2006) qui est réemployé hors du cadre artistique, notamment lors des pow wow ou lors d'événements communautaires.



Figure 11. *Kakakew, Le messenger*, 2014
Corneilles, croix de bois et ruban



Figure 18. *Kakakewok*, 2018
Corneilles, bol, eau, fil rouge et couteau (ajouté *a posteriori*)
Stewart Hall Art gallery, BACA, Pointe Claire

Ce réemploi des matériaux organiques (liés à la notion d'animisme souvent) et des objets (indissociable du rapport au territoire) contribue à rendre l'installation autochtone singulière. En effet, à la différence d'artistes contemporain.e.s allochtones, dont la pratique cherche à réutiliser des objets du quotidien dans un but souvent de dénonciation (de la société de consommation par exemple)⁹⁰, les objets autochtones réinvestis dans les installations sont intimement liés à leur lieu d'exposition, au territoire, et ne peuvent être décontextualisés. En étant rassemblés et harmonisés dans une installation, les objets prennent un sens nouveau tout en traduisant un rapport cosmologique d'interconnexion entre les éléments. Ainsi, lorsque l'artiste emploie une corneille naturalisée, elle évoque concomitamment une figure ancestrale et cosmologique (celle du trickster) ; quand elle choisit des bois de cervidés, elle fait écho au nomadisme et aux pratiques rituelles chamaniques. Comme l'écrit De Oliveira, l'installation est un « type de création artistique qui rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leurs contextes » (De Oliveira 2004 : 8). Les œuvres d'Awashish ne sont donc jamais décontextualisées, elles

⁹⁰ Nous nuancerons simplement cette affirmation en rappelant que l'artiste Joseph Beuys, dans les années 1950-60, réinvestissait ses sculptures et ses peintures au sein de performances et d'installations. Son rapport aux éléments organiques (miel, feutre) et à certains animaux (coyote) ont marqué sa production et l'ont rendue singulière.

participent d'un tout en alliant cosmologie, présence contemporaine, monde métaphysique et pratiques chamaniques ou encore croyances animistes.

Par ailleurs, les installations d'Eruoma Awashish s'inscrivent dans divers contextes de présentations et s'adressent conséquemment à des publics variés. L'artiste expose aussi bien dans sa communauté, dans des musées autochtones au Québec (Musée Huron-Wendat de Wendake, Musée de Mashteuiatsh) que dans des espaces et des structures allochtones (Musée des beaux-arts de Montréal, Symposium de Baie-Saint-Paul). Ses installations sont toutefois souvent présentées dans un espace allochtone et dans des structures muséales, des centres d'art etc. En s'inscrivant dans un lieu institutionnalisé, l'œuvre permet d'affirmer une présence autochtone créatrice et de créer un lien et un dialogue avec le public, qu'il soit connaisseur ou néophyte. Dès lors, si l'installation se fait outil de communication, elle peut également devenir outil de décolonisation des lieux et des espaces d'exposition. En effet, l'œuvre marque à la fois la présence de créateurs autochtones dans des lieux majoritairement allochtones (des musées) et introduit des sujets et des questionnements au travers d'œuvres souvent engagées, voire dénonciatrices, qui proposent de mettre à mal les structures établies et suggèrent de repenser les espaces et les lieux d'exposition. Elles introduisent, en outre, un système de pensée et un système créatif autochtone dans des espaces créés et traversés majoritairement par des spectateurs et des artistes allochtones. Comme l'écrit l'anthropologue Marie-Eve Marchand :

Par son caractère physique, l'art investit un espace en lui donnant du sens. Cet espace est double. Il est d'abord matériel par l'œuvre qu'il montre, que cette œuvre soit dans une galerie, une institution ou même dans la rue. Il est aussi immatériel (imaginaire, symbolique) par l'idée qu'il laisse dans l'esprit du spectateur. Cette idée est primordiale, particulièrement dans un contexte colonial ou post-colonial où l'art devient lieu de parole, d'expression, de diffusion, de liberté et donc porteur d'un message fort qu'il soit politique, de bien-être, voire même humaniste. (Marchand 2008 : 30)

Concevoir l'idée selon laquelle l'installation pourrait se placer comme outil de décolonisation implique de prendre en compte la réception du public et du lieu d'accueil. Le public, tout d'abord, est le plus souvent invité à pénétrer dans les installations et à en faire l'expérience. Il perçoit ainsi de manière tridimensionnelle l'univers artistique, plastique et territorial d'Eruoma Awashish. Dans le contexte actuel d'émergence et de visibilité des arts autochtones en contexte allochtone, la décolonisation ne consiste pas à « accorder » plus de

place aux Autochtones mais, comme l'écrit Jean-François Roussel, à leur permettre de se « réapproprier leur liberté » (Roussel 2017 : 21). Par sa présence physique, l'installation se fait outil d'affirmation mais aussi de « dialogue » en ce qu'elle crée la possibilité d'une rencontre avec le public directe, physique et tangible. En effet, les œuvres d'Awashish permettent souvent au spectateur.trice de faire l'expérience de l'espace car elles sont pensées pour être expérimentées, approchées et traversées. Elles interpellent par leur organisation (avec des corniches à la fois posées au sol mais également suspendues) qui donnent l'impression d'une œuvre habitant l'espace, l'occupant dans sa totalité, du sol au plafond. Les spectateur.trice.s sont alors amené.e.s à s'approcher des animaux naturalisés et à observer les objets utilisés dans les installations (tambour, ossements etc.). Ils.elles peuvent de surcroît se sentir entouré.e.s par la présence de l'œuvre dans son intégralité grâce aux ombres portées sur les murs avec lesquelles joue beaucoup l'artiste, qu'il s'agisse des corniches dans *Kakakew le messenger* ou de la figure humanoïde avec les bougies dans *Manto*.

La notion de « territoire imaginaire » finalement, introduite par Guy Sioui Durand (Sioui Durand dans Charce 2012), permet de comprendre l'installation comme espace de souveraineté visuelle et territoriale. Selon la poétesse Natasha Kanapé Fontaine : « À défaut de reprendre possession des terres géographiques qui ont forgé nos identités depuis des siècles, je souhaite reprendre possession de nos territoires imaginaires » (Kanapé Fontaine citée par Mignault 2016). Cette citation évoque l'essence des territoires imaginaires qui ne sont plus exclusivement physiques car ils sont issus de la capacité à concevoir des voies alternatives qui s'appuient sur des éléments culturels meurtris par l'impact de la colonisation telle que la tradition orale, les narrations topologiques, les cosmologies etc. Ces voix alternatives sont alors souvent artistiques, littéraires mais peuvent également être sociales (redéfinition des schémas) ou géographiques (contre-cartographies). Comme l'écrit Yves Sioui Durand « on ne peut s'approprier un territoire qu'à condition de pouvoir l'imaginer » (Sioui Durand cité par Charce 2012 : 28). Par leur création, artistique, littéraire, théâtrale, et leur capacité d'imagination, les artistes développent leurs propres modes de survivance et répondent aux revendications actuelles.

Les installations d'Eruoma Awashish marquent ainsi leur place dans l'espace et sont le reflet d'une prise de position. La capacité à imaginer un lieu institutionnel habité par une œuvre pour un temps donné apparaît être le reflet d'un dépassement par l'imaginaire et par la création

artistique. Adese écrit à ce sujet, « *along with legal-political, intellectual, cultural and other forms of sovereignty, visual sovereignty is a necessary strategy of resistance against the powerful representational work of colonization. Indigenous artists reflect their societies and the relations in which their peoples are entangled* » (Adese 2015 : 145-146).

3.2.2. Performance et corporalité

*Le corps est la métaphore du territoire ;
il constitue le premier réservoir de sa mémoire*
Yves Sioui Durand (cité par Wickman 1995 : 115)

Tout comme l'installation, la performance permet une prise de position dans l'espace, une affirmation physique dans un lieu. De plus, elle fait intervenir une dimension corporelle. Cette dernière lie l'aspect individuel du corps, unique à chacun.e, à l'aspect collectif de l'enveloppe corporelle partagée par tous. Cet aspect collectif se comprend grâce à un principe d'empathie pour le corps d'un.e autre et les souffrances vécues par ce corps. Comme l'écrit Wickman, « Le corps de l'acteur⁹¹ agit immédiatement sur la personne qui le regarde » (Wickman 1995 : 115). Si la performance questionne à la fois le lieu de sa représentation et la corporalité qu'elle déploie, elle s'adresse également à un public qui la reçoit. Ainsi, nous questionnerons, en fin de parcours, la manière dont le corps se fait vecteur du territoire, de ses souffrances, de son histoire et l'impact de sa transformation par Awashish. Nous postulons que, si le corps est médium d'affirmation, de fierté et de survivance, il est tout d'abord le médium artistique central de la performance. Ainsi, le corps de l'artiste est engagé dans l'action éphémère et ancré dans un espace-temps précis. La performance s'inscrit donc dans le temps réel et non dans un temps parallèle, comme cela peut être le cas pour le théâtre (Whickam 1995). En outre, elle implique une relation avec le public, qu'il y ait interaction ou non. Dans sa dimension éphémère, elle est libre et échappe aux cadres institutionnels, commercial ou politique. De ce fait, elle développe un caractère subversif et engagé. Elle présente une action en dehors des cadres muséaux habituellement admis et réservés à l'art. Ainsi, son essence même vient déjouer les conventions

⁹¹ La présence de l'acteur.trice et celle de l'artiste peuvent être pensées de manière similaire dans le cas d'une performance dans laquelle le corps de l'artiste est directement mis en contact avec le public.

préétablies et créer un nouvel espace discursif d'affirmation et de revendication. L'historienne de l'art Roselee Goldberg écrit à ce sujet :

The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-minded medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchy. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media - literature, poetry, theater, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative - for material, deploying them in any combination. Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution (Goldberg 1988 : 9)

Il apparaît ainsi que la pratique de la performance trouve sa place dans un contexte artistique autochtone revendicateur et déterminé à faire entendre sa voix et à déjouer les codes oppressants du colonialisme. La performance offre, en outre, une approche transgressive et revendicatrice des lieux de sa présentation et de l'œuvre elle-même. Prenons comme exemple la performance en 1986 de Diane Robertson : *Kwuha pa ckan* réalisée⁹² à l'occasion du Symposium de Baie-Saint-Paul (Lamy Beaupré 2015 : 2). Œuvre hybride, à la fois performance et installation, elle était constituée de trois tentes que l'artiste a brûlées à l'issue du Symposium, quittant alors « le strict domaine des arts visuels pour s'inscrire dans celui de la performance, où la pratique artistique se trouve bien souvent dématérialisée » (Lamy 2015 : 3). Cette performance évoque d'emblée l'aspect éphémère de l'action et cette dimension transgressive et revendicatrice, dans la destruction d'une œuvre par le feu. Si le corps n'a pas encore complètement pris sa place dans cette performance, les artistes autochtones vont toutefois commencer à faire usage de leur corps comme médium artistique central dans les années suivantes.

La performance d'Awashish, réalisée le 7 juin 2013 à l'Anse-Saint-Jean à l'occasion du Projet-Bas-Saguenay (Fig. 10), vient introduire le corps de l'artiste comme outil à la fois de

⁹² Sœur de Sonia Robertson, Diane Robertson est un artiste de Mashteuiatsh décédée en 1993 à l'âge de 33 ans.

revendication, de dialogue et de transmission. L'artiste déambule alors devant un public assis en cercle autour d'elle. Elle porte sur ses épaules des bois d'originaux, des fils rouges et des ornements de cheveux à l'effigie de son « animal totem », l'ours. Des marques de peinture rouge et dorée sont apposées sur le visage et elle soutient un imposant miroir devant son ventre et son buste. Marchant à un rythme lent, l'artiste laisse derrière elle des traînées rouges prenant la forme de ses pas. À l'issue de cette marche, elle dépose le miroir et entame une action lente et répétitive où elle vient prendre individuellement la main de chaque personne avant de se déplacer de manière concentrique vers les autres membres du public, établissant une connexion avec chaque spectateur.trice. Johnathan Lamy nous rappelle que « l'histoire des Premières Nations est jalonnée de très longs parcours à pied » (Lamy Beaupré, 2014 : 5) et d'une histoire nomade ; cela rentre en écho direct avec cette performance. Le rythme lent de la marche de l'artiste instaure un temps imposé par l'artiste dans lequel le public est inclus. La marche comme pratique artistique occupe et engage l'espace du performeur mais également l'espace du public. En outre, la longue tradition de la marche en art contemporain⁹³ s'explique par son aspect quotidien, partagé par la majorité des êtres humains, quel que soit leur aire temporelle, géographique, culturelle. Elle est également porteuse de revendications (marches lors de manifestations politiques). En effet, en contexte autochtone et atikamekw, la marche est employée à l'occasion de mouvements de revendications, notamment écologiques. Ainsi depuis 2003, plusieurs « marches pour l'eau » ont vu le jour au Québec⁹⁴ et contribuent aux débats environnementaux actuels. Elles sont des moyens d'affirmation d'une présence et d'une force contemporaine. Ainsi, en plus d'affirmer une présence forte sur le territoire, ces marches ont un aspect performatif non négligeable. L'utilisation de la marche dans l'œuvre d'Awashish renvoie ainsi à ces traditions multiples, ancestrales et contemporaines, historiques et engagées. Ici, elle brouille les frontières entre performeuse et activiste.

⁹³ Avec des artistes comme Richard Long (*Line made by walking*, 1967) ou Marina Abramovic (*The lovers, the great wall walk*, 1988).

⁹⁴ Les « marches pour l'eau » sont un exemple des actions autochtones qui contribuent aux débats environnementaux actuels. La première marche s'est tenue en Ontario en avril 2003, la Mother Earth Water Walk par la nation Anishinaabe et était menée par des femmes, originellement par deux aînés anishinaabe. Ces marches, originellement tenues dans la région des grands lacs, ont pris de l'ampleur au Québec et rassemblent des femmes de toutes nations. Pour approfondir ces questions, voir l'ouvrage *Water as a social opportunity* (2015) de Seanna L. Davidson, Jamie Linton et Warren E. Mabee.

De plus, la marche se distingue d'autres moyens de transports actuels plus rapides (automobiles, avions) et ramène à l'essence des déplacements humains ainsi qu'au nomadisme. En plaçant la marche au cœur de sa performance, Awashish s'inscrit dans les traditions nomades atikamekw. Les longs déplacements lors de l'arrivée des premiers colons, entre les territoires et les postes de traite notamment, à pieds ou en canots, peuvent également transparaître de manière sous-jacente dans la performance et la marche d'Awashish. Au cours de la performance, le corps est l'outil artistique premier. Il est élément de représentation et d'incarnation historique et mnémonique. Plusieurs auteurs, notamment Philip Wickman et Yves Sioui Durand, ont abordé le corps comme reflet des souffrances et des douleurs du colonialisme. Selon Sioui Durand, « l'abandon forcé du nomadisme, la négation de la psyché profonde et les archétypes culturels ont engendré des corps malades, livrés à l'obésité, à la violence, à l'alcool. Le refus d'habiter son corps, ou sa mutilation, correspond à la dépossession et à la spoliation du territoire nomade » (Yves Sioui Durand cité par Wickman 1995 : 115). Le corps se fait dès lors reflet des souffrances, mais également élément de guérison. Il est le véhicule du quotidien, car il reflète le passage du temps ; il incarne les douleurs mais aussi la résilience : il s'adapte, guérit et se relève plus fort. En étant debout et en produisant des mouvements lents et répétitifs, la performeuse traduit la force silencieuse d'une nation vivante et résiliente.

Si elles témoignent d'une force certaine, la performance et sa corporalité renvoient également à la déconstruction du cliché et du stéréotype, souvent véhiculés par la représentation qui est faite du corps de l'autre. Le stéréotype incarne la construction, souvent déformée et banalisée, d'une perception qui, pour être comprise, a souvent tendance à être catégorisée. Passant à la fois par l'imaginaire collectif et sociétal, par l'imagerie visuelle, les médias ou toute autre forme de diffusion, les clichés contribuent à produire une image portant préjudice aux populations concernées, ici aux Premières Nations. Comme l'écrit Homi K. Bhabha, « le stéréotype [...] est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours "en place", déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété » (Bhabha 2007 : 122). Ainsi, force est de constater qu'il est aisé d'*amérindianiser* certains éléments, notamment dans le domaine de la publicité ou du cinéma, afin de correspondre à l'image du corps autochtone, de l'autochtone « à plumes » et à flèches, de l'imagerie de la princesse indienne, du guerrier ou du chaman (King 2017 : 52-53). Longtemps, les institutions hollywoodiennes ou artistiques ont

attendu des artistes qu'ils correspondent à ces clichés afin de renvoyer cette image de « l'Indien authentique », d'une altérité fantasmée et fantasmagorique. De nombreux artistes jouent avec ces clichés tels que Terrance Houle⁹⁵ ou James Luna⁹⁶. Dans l'œuvre d'Awashish, l'usage du miroir renvoie l'image des spectateur.trice.s et évoque un détournement du regard colonial. Ce faisant, le miroir questionne les stéréotypes qui ont été apposés et imposés aux corps autochtones⁹⁷. Cela rejoint les propos de Sioui-Durand : « l'art, ce n'est pas se montrer tel que les autres pensent que l'on est. Faire de l'art, c'est avoir l'audace de se montrer tel qu'on est ». (Yves Sioui-Durand cité par Wickman 1995 : 117).

Dès lors, le corps peut agir comme outil de déconstruction des clichés. En effet, comme le rappelle Jonathan Lamy « si le cliché est toujours le même, toujours semblable, le corps est toujours unique, particulier » (Lamy 2012 : 7). Les *performances studies* mettent ainsi l'emphase sur la force de l'art comme élément de dénonciation. Le théoricien Dwight Conquergood parle dès lors des trois « A » de la performance : *Art*, *Analysis* et *Activism* (Conquergood cité par Bial 2004 : 318). Ces trois « critères » permettent de comprendre en quoi les performeur.euse.s oscillent entre une obéissance et une désobéissance face aux conventions. À cette image, l'œuvre d'Eruoma Awashish se place dans cet espace de négociation : son corps se fait œuvres (*Art*) dans son esthétique et sa matérialité, se place dans un contexte artistique clairement identifié au Symposium de Baie-Saint-Paul (*Analysis*) et se fait véhicule des revendications par ses mouvements lents et ses déplacements (*Activism*). L'artiste fait usage d'une pratique performative dans le cadre d'un symposium, suggérant ainsi un respect des institutions et du fonctionnement artistique du Québec permettant une visibilité à sa production dans un contexte allochtone. Néanmoins, la performance présente certains stratagèmes afin de

⁹⁵ Dans sa série photographique *Urban Indian* en 2006, il se met en scène avec une regalia dans des moments de la vie quotidienne (supermarché, métro). Il joue ainsi avec les stéréotype et incarne, en quelque sorte, la figure subversive du Trickster.

⁹⁶ Artiste Kumeyaay (nation localisée entre les États-Unis et le Mexique) use souvent de son corps comme médium outil humoristique de dénonciation. Nous évoquons notamment son œuvre *The artifact piece* (1987-1990) présentée pour la première fois au Musées de San Diego en 1987 durant laquelle Luna s'est allongé dans un présentoir en verre au milieu du musée, entouré de cartels expliquant les causes de son décès (« *excessive drinking* »). Il traduit ici les souffrances des corps autochtones un humour noir de même que la muséologisation des Autochtones.

⁹⁷ De nombreux stéréotypes ont été apposés aux corps autochtones, notamment leur nudité, leur dépravation d'hommes non civilisés, les corps déformés par la mauvaise alimentation et l'alcool etc.

faire porter une voix forte à ses revendications. Par son silence et sa démarche pacifique, l'artiste fait preuve d'une approche dénonciatrice couplée à une recherche de dialogue.

Du reste, la performance fait appel à une dimension collective en ce qu'elle évoque un rapport à l'autre. En effet, si la performance se déroule dans un espace public, le public est inévitablement le premier récepteur de ces actions. L'œuvre d'Eruoma Awashish implique d'emblée une dimension participative en ce qu'elle introduit une interaction avec le public, une volonté d'entrer en contact avec ce dernier. L'artiste prend les mains des participant.e.s, un.e à un.e, dans un dialogue silencieux. Ainsi, le corps présent dans l'œuvre n'est plus exclusivement celui de l'artiste, il implique également celui du public, laissant une place et une parole aux membres de l'auditoire. Si la performeuse n'a prononcé aucun mot, cette absence de paroles et le caractère répétitif de l'action permettent de laisser une place plus prégnante à l'intériorité, au ressenti face au contact physiologique et physique induit par l'acte performatif. Le contact physique du toucher évoque dès lors une transmission dans l'œuvre d'Awashish, l'envie de faire passer un message tacite et sensitif. Nous pourrions dès lors parler d'une rencontre des corps qui transcende l'espace et le temps de la performance pour permettre un contact, une réaction qui dépasserait le dispositif performatif afin de susciter un intérêt ou des questionnements post-performance. Devant un auditoire regroupant Allochtones et Autochtones, ce contact tactile apparaît d'autant plus important qu'une action impliquant son public aura nécessairement plus de résonance qu'une visite conformée dans un cadre au sein duquel le spectateur.trice peut demeurer dans sa zone de confort, sans être confronté directement aux propos ou aux revendications d'une œuvre et d'une artiste.



Figure 10. *Sans titre*, 2013 (7 juin)
Performance Projet Bas-Saguenay, Le Lobe, l'Anse-St-Jean (QC)

Le corps d'Eruoma Awashish semble évoquer ce besoin de dialogue, de contact mais également de guérison qui passerait par le toucher, par la communion entre plusieurs cultures. Si son corps s'inscrit dans une durée éphémère, son action a une visée plus large ; elle se prolonge par le contact avec le public et par la volonté de guérir des blessures passées dans un espace présent ayant vocation à perdurer. En outre, si Awashish choisit de s'inscrire dans un espace majoritairement allochtone dont l'histoire coloniale et sa proximité avec la ville de Québec évoquent les débuts de la colonisation, elle place également sa performance à Baie-Saint-Paul, un carrefour culturel important au Québec, qui a aussi été choisi capitale culturelle du Canada en 2007. Ce positionnement induit d'emblée une recherche de dialogue, de dépassement et de réflexion sur les collaborations et les dialogues interculturels en cours et à venir. Ainsi, la performance trouve ici sa place dans une temporalité alliant passé, présent et futur.

La notion de *(re)mapping* de Mishuana Goeman nous permet ici de comprendre dans quelle mesure l'artiste vient traduire artistiquement une réappropriation de son territoire lors d'une performance sur un lieu habité par une population allogène. Dans ce contexte, le corps se fait l'outil de ce *(re)mapping* en affirmant la capacité d'une femme-artiste à marquer physiquement l'espace de sa présence et à déjouer une histoire coloniale ayant repoussé les nations autochtones

en périphérie. À ce titre, Goeman présente un colonialisme genré qui affecte les femmes dans leur corps et leur quotidien⁹⁸ (Goeman 2013). La place de la femme dans la réappropriation de son identité, de son corps et de son territoire est ainsi essentielle et s'affirme notamment par l'art.

Allons plus loin dans l'analyse de cette performance. Durant cette dernière, l'artiste met ses pieds dans un réceptacle de peinture rouge avant de continuer sa marche, laissant ainsi sur le sol derrière elle les traces de ses pas. Particulièrement symbolique, cette action de marquer le sol d'empreintes de sa marche par la peinture évoque ainsi le pouvoir de l'acte créatif, le pouvoir de la marche et celui de la femme-artiste. La couleur rouge renvoie de nouveau à l'univers visuel de l'artiste, évoque à la fois une douleur liée au sang ainsi qu'une force liée à l'amour (Awashish 2018). Du surcroît, une trace rouge laissée sur le sol, de par sa visibilité, contribue à renforcer l'impact artistique de sa présence⁹⁹.



Figure 10. *Sans titre*, 2013 (7 juin)
Performance Projet Bas-Saguenay, Le Lobe, l'Anse-St-Jean (QC)

⁹⁸ Goeman fait ainsi écho au sort des femmes disparues et assassinées au Canada ainsi qu'aux nombreux abus et retranchements identitaires et juridiques subis par les femmes autochtones.

⁹⁹ L'idée de laisser ses traces se retrouve également dans la sérigraphie réalisée par l'artiste en 2016 pour le collectif atikamekw Tapiskwan. Fondé en 2017, le collectif Tapiskwan est une OBNL qui vise à valoriser le design des artisans atikamekw et à encourager l'entrepreneuriat afin de mobiliser et de former la relève atikamekw. Le collectif allie des artistes, des mentors et des jeunes afin de confectionner des objets (sacs, cahiers, coussins etc.) dans le but de pérenniser et de diffuser la culture atikamekw).



Figure 19. *Projet Tapiskwan*, 2016
Sérigraphie

Cette question de la trace est essentielle. En effet, la trace, de main ou de pied, et l’empreinte ont des significations fortes et universelles en ce qu’elles sont communes et partagées par toutes les sociétés au travers du monde. La symbolique de laisser son empreinte, de marquer un lieu de sa présence, à travers les arts notamment, fait appel à un sentiment à la fois individuel et collectif : laisser la trace du passage d’un.e individu.e ou d’un groupe, d’une nation. Concernant le rapport au territoire, cette symbolique prend une dimension d’autant plus forte que la trace est laissée territorialement en un lieu précis. L’empreinte s’inscrit également souvent dans un espace-temps précise : elle est ici éphémère et circonscrit le passage de l’artiste atikamekw dans le temps. Bien qu’elle puisse être conservée, la nature éphémère de la trace fait d’elle un marqueur de l’immédiateté et de la présence effective du performeur, ici d’Eruoma Awashish. Le choix d’une peinture rouge renforce par ailleurs l’idée d’un marqueur temporel fort, particulièrement visible le temps de la performance et les quelques jours lui faisant suite. L’action est marquante car elle correspond à une affirmation visuelle forte et symbolique.

Par ailleurs, la trace renvoie également directement aux fondements de la nation atikamekw en évoquant la chasse et les empreintes d’animaux suivies par les chasseurs. Élément de pistage, l’empreinte crée un lien entre l’animal et l’Homme, de sa « traque » à sa mise à mort selon le rapport respectueux de négociation avec l’animal.

Enfin, si dans la performance ce sont les traces des pieds de l'artiste qui sont laissées derrière elle, la sérigraphie présente quant à elle des motifs traditionnels et non des empreintes de pas humains. Cette iconographie des motifs traditionnels réalisés sur des écorces de bouleau symbolise le fait de porter avec soi sa culture, sa tradition et d'en marquer physiquement le territoire. Que ces motifs soient présents au sol renforce également le lien au territoire, à un espace géographique, cosmologique, individuel et collectif partagé par les membres d'une nation et ici retranscrits au sein d'une performance.

Somme toutes, de nombreux auteurs adressent cette question de l'interrelation entre la performance, le corps et le territoire. Selon Carmen Robertson : « *Land acts simultaneously through the body by channelling an epistemological understanding of the cultural knowledge of that place* » (Robertson 2017 : 15). Le corps se fait ainsi le vecteur du territoire tout en incarnant les cosmologies qui habitent ce dernier. Selon Laurent Jérôme, « ce concept de cosmologie permet également de considérer l'importance accordée à l'expérience, aux corps, aux émotions et aux sens qui alimentent et influencent cette inscription dans les lieux » (Jérôme 2015 : 328). Le corps de la performeuse transmet ainsi une histoire, une culture, des émotions, des revendications ainsi qu'une présence au sein d'un territoire. En inscrivant sa performance dans un lieu autochtone, l'artiste fait donc un choix répondant au *(re)mapping* de Goeman et à cette capacité des femmes-artistes à s'affirmer sur les lieux, à reconquérir et à repenser ces derniers artistiquement. Cette implantation géographique de l'acte performatif pourrait, de fait, se placer tel un geste de décolonisation¹⁰⁰.

Enfin, nous pourrions parler d'une recherche de souveraineté visuelle et territoriale par le biais de l'acte performatif. Selon Raheja :

If we are to imagine a future that takes seriously forms of sovereignty that pose radical, exciting, and therapeutic provocations and alternatives to settler-colonial jurisprudence and fixed representations of Native peoples, we

¹⁰⁰ D'autres performances de l'artiste évoquent cette idée de décolonisation du lieu. Nous penserons à la celle réalisée lors de l'évènement « Désobéissez ! Prise de paroles » à Québec en 2008 pour le 400^{ème} anniversaire de la ville. Symboliquement, réaliser une action dans un espace à l'histoire coloniale si prégnante et durant un évènement de célébration unilatéral pour les Autochtones prenait un sens fort et indicateur.

must continue to encourage conversations that maintain spaces for articulations of sovereignty in the arts. (Raheja 2015 : 31).

En créant physiquement un espace narratif, l'artiste permet et propose cet espace de conversation et ce lieu d'articulation de la souveraineté par les arts. De plus, elle vient affirmer sa position en tant que femme, en tant qu'artiste et en tant qu'Atikamekw. Ainsi, pour reprendre les propos de Momaday, cité par Goeman, « *key to both the spiritual and political “aspirations” of Indigenous people are the stories and imaginative acts that are dynamic interfaces, rather than methods of claiming land as a stagnant location* » (Momaday cité par Goeman 2015 : 73). Tant la performance que l'installation sont ainsi des stratégies de *survivance* efficaces, témoignant de la présence et de la force créative atikamekw contemporaine.

Conclusion

Par cette étude, nous avons proposé de réfléchir la relation entretenue par Eruoma Awashish au territoire atikamekw et les représentations artistiques plurielles qui en découlent. Notre analyse a permis d'aborder deux éléments principaux de cette notion de territoire représentés dans l'œuvre d'Awashish : un aspect historique, politique, revendicateur et un aspect cosmologique, ancestral, rituel. Il apparaît que ses œuvres sont aussi bien revendicatrices et engagées politiquement que fières de leur ancrage culturel ancestral ; elles s'inscrivent dans une stratégie d'affirmation et de transmission visant à faire vivre l'essence de ce territoire traditionnel et contemporain. Nos recherches permettent de démontrer la capacité d'adaptation de l'artiste qui, en puisant dans un territoire ancestral empli d'une cosmologie riche de narrations et de rites et en le conciliant à un territoire contemporain sans cesse réactualisé, se confronte et s'approprie les réalités et les enjeux politiques et juridiques de la nation atikamekw. L'artiste s'inscrit à cet égard dans la « continuité transformative » (Laugrand 2013 : 226) des nations et des œuvres autochtones contemporaines.

Notre analyse nous permet d'affirmer que c'est par l'entremise d'un langage visuel, performatif et installatif coloré et franc qu'Eruoma Awashish exprime non seulement la quintessence de son territoire mais se fait également sa fervente protectrice. Le terme de « stratégies de survivance » (Vizenor 1999) semblait alors particulièrement adapté afin d'étudier la démarche d'une artiste cherchant à représenter et à incarner un territoire pluriforme marqué par de nombreuses problématiques législatives et géographiques (découpage des frontières, retranchements territoriaux). L'esthétique forte de ses œuvres visuelles (couleurs vives et dorées, usage de référents religieux) et les symboliques corporelles et spatiales déployées dans le cadre de l'installation et de la performance (reconquête de l'espace) nous ont permis de replacer sa production dans une démarche de souveraineté visuelle et territoriale (Raheja 2015).

En premier lieu, l'œuvre d'Awashish laisse transparaître un ancrage historique et politique certain. Si l'histoire du territoire est indéniablement liée à celle de l'arrivée des premiers colons et aux changements majeurs qui en ont résulté en Haute-Mauricie (installation

de l'Église catholique et les législations qui en découlent), les représentations artistiques d'Awashish font émerger les difficultés et les paradoxes passés et actuels rencontrés par la nation depuis ce changement de paradigme historique. À titre d'exemple, la nation semble parfois se trouver dans une aporie entre l'attachement et la crainte suscités par l'Église ; Eruoma Awashish propose alors une réflexion sur ce paradoxe en procédant à un syncrétisme religieux plastique et symbolique dans ses œuvres. L'artiste ouvre également la voie aux revendications politiques de la nation (relativement à la *Loi sur les Indiens* notamment) en les représentant dans ses œuvres. En faisant preuve d'une démarche artistique et individuelle engagée, nous avons établi que l'artiste rend compte d'un élan de contestation et d'insurrections artistiques actuel au Québec. Les œuvres d'Awashish accompagnent ces revendications territoriales (déclaration de souveraineté etc.) par des représentations visuelles engagées qui disposent d'une visibilité particulière en contexte tant autochtone qu'allochtone.

Dans un second temps, notre analyse a fait émerger le fait que les représentations du territoire faites par Awashish s'inscrivent aux fondements de l'identité atikamekw ; elles transcendent les questions historiques et politiques car elles sont indissociables d'une conception ancestrale du monde et des savoirs. En incarnant les notions fondamentales cosmologiques et animistes (ours, cervidés, corneilles) dans ses œuvres, l'artiste traduit artistiquement l'essence du territoire. Elle fait coexister le monde animal (figures tutélaires), le monde vivant ainsi que celui des morts et des esprits. En interrogeant le lien transcendant vie et mort et en abordant la question du passage, de la transformation et de la transmission, l'œuvre de l'artiste s'impose tel un pont entre les différents territoires (physique, métaphysique, cosmologique etc.). Nous avons pu constater qu'en représentant et en faisant coexister ces territoires, l'artiste devient l'équivalent d'une figure artistique presque chamanique, capable d'établir un dialogue entre le monde rituel et le monde artistique et plastique (avec des rituels tels que la scapulomanie, la danse du soleil et des objets tels que le tambour).

Dans un dernier temps, notre analyse nous a permis de faire émerger les moyens employés par l'artiste afin de revendiquer un territoire, à la fois artistique et politique, par le biais de matériaux et d'objets détournés ou par l'usage de l'espace artistique de l'installation et de la performance. En se servant du médium artistique comme outil de dialogue et d'affirmation, l'artiste témoigne de la résilience de la nation atikamekw et de sa force créatrice et politique contemporaine. En détournant des objets d'origine coloniale (le miroir et la carte) et en se les

réappropriant (versement du miroir, découpage des cartes) l'artiste fait preuve d'une force créatrice et d'une capacité à transformer les schémas imposés dans le but de les redéfinir. Pour finir, l'artiste dépasse ces enjeux en arts visuels pour porter son propos plus loin, dans l'espace colonial, par le biais de la performance et de l'installation. Ce faisant, elle déploie corporellement et spatialement des stratégies de survivance en transformant et en se réappropriant l'espace de la performance et de l'installation afin de redonner un sens aux lieux et d'y transposer l'essence du territoire.

De plus, notre étude souhaitait rendre compte d'un contexte d'affirmation du pouvoir des femmes, notamment celui des créatrices autochtones. Le choix de la théoricienne Mishuana Goeman s'inscrit alors dans cette démarche. Depuis les années 2000, plusieurs initiatives contemporaines font écho aux élans de valorisation des créatrices autochtones, élans auxquels participe activement Eruoma Awashish : le cycle « Elles Autochtones » au Musée des beaux-arts de Montréal en 2017 en témoigne notamment. Ce cycle, consacrée à des femmes artistes autochtones a accueilli, entre autres, les œuvres de Nadia Myre et d'Eruoma Awashish¹⁰¹ dans un cadre propice à la visibilité de leurs créations et de leurs revendications, reconnaissant l'importance de ces figures contemporaines et le message fort qu'elles transmettent par l'entreprise de leurs œuvres.

Par notre approche et nos outils théoriques, nous avons souhaité également nous inscrire dans les démarches actuelles collaboratives avec les nations autochtones en réalisant un entretien avec l'artiste, en nous rendant en communauté et en abordant autant que possible les écrits de penseur.euse.s autochtones. Ces démarches ont pour but de donner la parole aux personnes concernées par cette étude : les créateur.trice.s et les théoricien.ne.s autochtones. Par leurs œuvres, les artistes affirment visuellement et politiquement une présence forte et font entendre des revendications de souveraineté territoriales et politiques. Cette souveraineté est défendue et revendiquée par Awashish qui déconstruit les schémas coloniaux pour tendre vers une reconstruction de nouveaux schémas.

¹⁰¹ À cette occasion, l'artiste présentait avec Mecky Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush l'œuvre *Kushapetshekan/Kosapitcikan, Épier l'autre monde* au Musée des beaux-arts de Montréal, en 2017 en collaboration avec l'Office National du Film.

Par ailleurs, notre démarche nous a amenés à penser que, par sa production, Eruoma Awashish propose un pont entre deux univers, entre deux cultures, entre deux conceptions du monde issues de son identité double : allochtone et autochtone. Ce faisant, elle cherche, dans ses œuvres, à établir un espace de discussion qui fait, certes, appel à la dénonciation (de la *Loi sur les Indiens*, de la devise du Québec), mais surtout au « dialogue », et ce dans le but de comprendre l'autre. En effet, là où le rapport à l'autre a souvent été empreint d'équivocité et de méfiance, l'artiste propose dans sa production une nouvelle cohabitation artistique en usant de matériaux, d'objets et de symboliques issus de ces deux mondes, détournés et réappropriés.

Finalement, nous avons remarqué que la question des représentations du territoire et du dialogue amorcé par les œuvres d'Awashish a fait émerger des questionnements plus généraux en lien avec le contexte actuel au Québec. Nous constatons, dès lors, qu'en 2019 les questions du dialogue et de la « réconciliation » deviennent de plus en plus centrales¹⁰² et sont très souvent liées aux arts. Le terme de réconciliation est souvent abordé afin de traiter des avancées possibles une fois les responsabilités du colonialisme dénoncées puis assumées. Ainsi, pour Carmen Robertson, les arts sont une manière d'aller de l'avant : « *narratives shaped by concepts of survivance, performativity, and politics of aesthetics [...] open avenues for intercultural discourses* » (Robertson 2016 : 22). Mais si la notion de réconciliation encourage à aller de l'avant, elle implique toutefois de mettre derrière soi les méfaits de la colonisation afin de créer quelque chose de nouveau ensemble, supposant que cet état de domination serait en partie révolu. En cela le terme est encore problématique car, si dialogue il y a, les conséquences du colonialisme demeurent. Cependant, les arts apparaissent une manière de traiter ces problématiques en abordant et en proposant de nouvelles solutions de dialogue afin de tendre vers un futur construit ensemble entre Allochtones et Autochtones. À cet égard, il est de plus en plus fréquent de constater des partenariats entre des artistes autochtones et allochtones¹⁰³. Il apparaît alors que les œuvres d'Awashish vont dans le sens de cette recherche de dialogue par les arts afin de pouvoir imaginer un jour un avenir réconcilié.

¹⁰² La 16^{ème} édition en 2018 du CIÉRA (Centre interuniversitaire d'étude et de recherches autochtones) portait sur les enjeux de la réconciliation, possible ou non dans les circonstances actuelles : « Pour une réelle réconciliation ? ». Elle a eu lieu au Musée de la Civilisation à Québec le 26 et 27 avril 2018.

¹⁰³ C'est le cas d'Eruoma Awashish qui a réalisé plusieurs collaborations, notamment avec Josée Desjardins dans le cadre de l'exposition *Microcosme* en 2017.

À la lumière de cette étude, les œuvres d'Awashish semblent préfigurer que, pour que le dialogue et la réconciliation puissent se concrétiser, il faut préalablement que la décolonisation et les valeurs et de l'identité territoriale atikamekw soient reconnus. Par notre étude, nous pouvons affirmer que, chez Awashish, le changement de certains paramètres imposés par le colonialisme par l'entremise d'une production artistique permet d'aller au-devant des revendications politiques et territoriales. Il accompagne l'essor de la décolonisation. Comme l'écrit Guy Sioui Durand, « l'art peut changer le monde en changeant la conscience de ceux qui peuvent le changer ainsi qu'en modifiant leur environnement » (Sioui Durand 2013 : 176). Les stratégies artistiques d'Eruoma Awashish nous apparaissent alors des moyens de faire entendre une parole, de défendre une histoire, un territoire et des revendications mais surtout de placer l'artiste, la femme, l'Atikamekw comme instigatrice de son propre futur. En 1885, le politicien métis Louis Riel aurait prononcé la phrase suivante : « les miens dormiront pendant 100 ans et quand ils se réveilleront, ce seront les artistes qui leur rendront leur esprit » (Riel cité par Wyman 2004 : 85). Bien que personne n'ait réellement retrouvé la source ou prouvé la véracité de cette affirmation, le côté mystérieux de cette dernière appuie l'importance des histoires et des légendes qui, traversant les espaces et le temps, donnent aux créateur.trice.s la force dont ils.elles ont besoin pour reprendre possession de leurs imaginaires et de leur histoire. Aujourd'hui, les œuvres autochtones, et celles d'Eruoma Awashish, sont le reflet de ce réveil artistique, politique et territorial.

Annexe 1

Chronologie atikamekw (non exhaustive)

Date	Évènement
17^{ème} siècle	Premiers écrits sur les Attikamègues vivant en Haute Mauricie, dans la forêt boréale
1634	Établissement du poste de traite à Trois-Rivières
1651	Première incursion d'un étranger, le père Buteux
1670-1680	Épidémie de petite vérole puis massacre par les Iroquois
1837	Début des contacts permanents avec les missionnaires
1850	Déclin de l'économie de subsistance de chasse et réorientation vers la vente de fourrure
1876	Loi sur les Indiens et mise en place de la structure des conseils de bande
1906	Création officielle de la réserve de Manawan
1910	Fin de la construction du chemin de fer Transcontinental qui atteint Weymotachie
1929	Crise économique qui met presque fin au commerce de fourrure au profit du salariat forestier
1940	Déclin des ressources donc difficulté de subvenir aux besoins avec la chasse
1940-1950	Implantation des pensionnats, sédentarisation. 1955 pour le pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery
1972	Fin des pensionnats en territoire atikamekw
1972	Les Atikamekws reprennent leur nom après avoir été nommés « têtes de boule »
1975	Création avec les Innus du CAM (Conseil Atikamekw-Montagnais)
1978-79	Début des premières revendications territoriales et négociations avec le gouvernement du Canada et du Québec
1982	Création du CNA (Conseil de la Nation Atikamekw)
1980-90	Études commanditées par le gouvernement ou Hydro Québec
2002	Élection du premier Grand Chef de la Nation reconnu officiellement par le ministère des Affaires indiennes et du Nord du Canada
2006	Association officielle du terme Atikamekw et Nehirowisiw
2014	Déclaration unilatérale de souveraineté

Sources issues des écrits de Claude Gélinas (2003, 2007, 2008) et du site du Conseil de la Nation Atikamekw (s. d.)

Annexe 2

Liste des œuvres d'Eruoma Awashish

Cette liste recense les œuvres publiées notamment sur les réseaux sociaux ou présentées lors d'expositions individuelles et collectives. Elle n'a pas pour vocation à être exhaustive. Les œuvres abordées dans ce mémoire sont mises en exergue en caractère gras.

- 2006** *Manto*
Installation, moulages en plâtre, tambour et bougies. Œuvre détruite.
- 2008 *Sans titre*
Performance, Os brûlé 3^{ème} édition.
- 2008 *La danse du soleil*
Bois, panache et acrylique.
- 2009** *Scapulomancie*
Triptyque, cartes et omoplates d'originaux sur massonite, 182,4 x 92 cm.
- 2009** *Icône, le sens du sacré*
Installation, techniques mixtes, dimensions variables.
- 2011 *Big bang*
Acrylique sur toile.
- 2011 *Éclipse*
Acrylique sur toile.
- 2012 *Vos prières sont importantes pour nous*
Feuilles d'or sur téléphone.
- 2012 *Trajectoire*
Acrylique sur toile et feuille d'or.
- 2012 *Stigmate*
Acrylique sur toile et feuille d'or et plumes.
- 2012 *Songes et pleine lune*
Acrylique sur toile et feuille d'or.
- 2012 *Révolte*
Acrylique sur toile et feuille d'or.
- 2012 *Rencontre*
Acrylique sur toile et feuille d'or.

- 2012 *Réinterprétation du sens*
Dytique, bois, tissus, plumes d'outarde et acrylique.
- 2012 *Quelque chose de divin...*
Panache de caribou et feuille d'or.
- 2012 *Novembre, en paix...*
Plume d'outarde, peinture à l'huile, fil et feutre.
- 2012 *Matcaci / Au revoir*
Triptyque, acrylique sur bois.
- 2012 *Je veux te parler*
Bois, acrylique, feuille d'or et téléphone.
- 2012 *Halo*
Acrylique sur toile et feuille d'or, 39,5 x 59 cm.
- 2012 (?) *Autoportrait*
Acrylique sur toile et feuille d'or, 39,5 x 59 cm.
- 2012 *L'instant d'un regard (Kokom Katherine)***
Acrylique sur toile et imitation feuille d'or.
- 2012 *J'attends ton appel depuis longtemps*
Crâne en plâtre, combiné de téléphone, peinture.
- 2012 *Emprise*
Crâne, feuilles d'or, téléviseurs.
- 2012 *Deuil*
Acrylique sur toile et feuilles d'or.
- 2012 *Déjouer le sort*
Acrylique sur toile et feuilles d'or.
- 2012 *Cycle*
Installation, panaches, rubans rouges, sablier et 2 crânes.
- 2012 *À travers les silences*
Acrylique sur toile, deux panneaux de 9,8 x 59 cm.
- 2013 *Passage*
Acrylique sur toile et feuille d'or, 101,5 x 76 cm.
- 2013 *Métamorphose*
Peinture à l'huile et acrylique sur plâtre, 16,5 x 20,3 x 15,2 cm.
- 2013 *Dans un miroir, un combat*
Acrylique sur toile et feuille d'or, 91,4 x 60,9 cm.
- 2013 *Cicatriser le passé pour migrer vers la délivrance*
Vidéo, collaboration avec Nicolas Lévesque et la Fabrique Culturelle.

- 2013 ***Sans titre***
Performance au projet Bas-Saguenay, 7 juin 2013.
- 2014 *Divination*
Peinture en aérosol sur panneaux de bois, feuilles d'or et omoplate d'original, 3 x 39,5 x 19,5 et 26 x 13 x 3 cm.
- 2014 *Sans titre*
Performance, Os brûlé 6^{ème} édition.
- 2014 (?) *Corbeau médecine*
Acrylique sur tissus, plume de corbeau et fil, 19,5 x 59 cm.
- 2014 ***Poings levés vers l'avenir***
Acrylique sur toile.
- 2014 ***Kakakew, Le messager***
Installation, corneilles naturalisées, croix de bois et rubans, dimensions variables.
- 2015 *Famille sur le lac*
Acrylique sur toile et imitation feuilles d'or.
- 2015 *Guérir*
Acrylique sur toile plume d'outarde fil et peinture aérosol.
- 2015 ***Otehi***
Acrylique sur toile.
- 2016 *Sans titre*
Performance avec Sarah Cleary, lancement numéro Inter [#122](#).
- 2016 ***Je me souviens***
Acrylique sur toile et imitation feuille d'or, 76 x 38 cm.
- 2017 *Onimskiskaw nitehik*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Pleine lune*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Sanctifié*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Ton souffle qui s'échappe*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Tu es là*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Je t'ai tellement souhaité*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.

- 2017 *Aka matca*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 (?) *Laisse-moi te parler, laisse-moi m'envoler...*
Corneille, peinture dorée, téléphone, collier. Collaboration avec Josée Desjardins.
- 2017** *Souffle de vie*
Papier aquarelle, encre et imitation feuille d'or.
- 2017 *Kushapetshekan / Kosapitcikan – Épier l'autre monde*
Installation immersive. Collaboration avec Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, créé dans le cadre du laboratoire de création DÉRANGER organisé par l'ONF. Présenté pour le cycle « Elles Autochtones » au Musée des beaux-arts de Montréal.
- 2018** *Kakakewok*
Installation, corneilles naturalisées, bol, ruban et couteau. Biennale d'art contemporain autochtone, édition 2018.
- 2018 *Sans titre (Piano public)*
Piano peint. Présenté à la Place des arts.
- 2019 *Onimiskiw*
Murale au Musée d'art de Joliette à l'occasion de l'exposition *De tabac et de foin d'odeur. Là où sont nos rêves.*

Annexe 3

Liste des expositions d'Eruoma Awashish

Expositions individuelles

- 2019 *Exposition d'Eruoma Awashish*
Bibliothèque de Jonquière, Saguenay (Québec). 26 mai - 25 août 2019.
- 2017 *Onimskiskaw Nitehik (Des éclairs dans mon cœur)*
La Guilde Canadienne des Métiers d'art, Montréal (Québec). 4 mars - 29 avril 2017.
- 2012-2015 *Reliques et Passages*
Conseil des arts de Montréal en tournée : Centre culturel Peter B. Yeomans Galerie, Maison de la culture Rivière-des-Prairies, Montréal / Guilde Canadienne des métiers d'arts, Festival Présence Autochtone, Montréal / Le Cercle, Québec / Maison amérindienne, Mont-St-Hilaire / Musée des Abénakis, Odanak / Musée Huron-Wendat de Wendake, Wendake / Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh (Québec).
- 2010 *Transe-culturation*
Musée des Abénakis, Odanak (Québec).

Expositions collectives

- 2019 *De tabac et de foin d'odeur. Là où sont nos rêves*
Musée d'art de Joliette (Québec). 2 février - 5 mai 2019
- 2018 *Níchiwamiskwém | nimidet | ma soeur | my sister*
Biennale d'art contemporain autochtone (BACA) – 4e édition. Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire (Québec). 5 mai - 22 juin 2018
- 2017-2018 *Elles Autochtones (cycle d'expositions)*
Musée des beaux-arts de Montréal (Québec). 3 octobre 2017 - 4 mars 2018.
- 2017 *Humanorium – L'étrange fête foraine*
Exmuro Arts Publics, Jardins Gamelin, Montréal (Québec). 5-15 octobre 2017.
- 2014-2017 *Microcosme*
Exposition itinérante pour la 4^{ème} édition du projet *Innovation métiers d'art* de la corporation Métiers d'art Bas-Saint-Laurent. Présentée au Musée régional de Rimouski, au Centre d'art de Kamouraska, à la Maison amérindienne de Mont Saint-Hilaire, au Musée amérindien de Mashteuiatsh, au Musée Huron-Wendat de Wendake et au Musée des Abénakis à Odanak.

- 2014 *Nikiwin/Renaissance/Rebirth*
Centre d'exposition de Val-d'Or (Québec). 20 juin - 24 août 2014.
- 2013 *AKAKONHSA Fabuleux dédoublements*
Maison de la culture Frontenac, Montréal (Québec). 30 avril - 8 juin 2013.
- 2011 *11 Nations*
Espace Gilles-Carle, Marché Bonsecours, Montréal (Québec). Décembre 2011.
- 2009-
2011 *La loi sur les Indiens revisités*
Musée McCord, Montréal, Hôtel-musée des Premières Nations de Wendake, Wendake, Musée des Abénakis, Odanak, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh (Québec).
- 2009 *Gépèg souffle de résistance*
La filature, Gatineau (Québec).

Annexe 4

Extraits de l'entrevue avec Eruoma Awashish

Entrevue réalisée avec l'artiste le 28 avril 2018 à Mashteuiatsh puis Roberval. Extraits de la discussion classés par thématiques.

CR : [...] Pourrais-tu me parler un peu de ta démarche artistique ?

« Je m'intéresse beaucoup aux symboles, qui proviennent de la religion catholique entre autres parce que la religion catholique est encore très présente dans nos communautés, en tout cas dans la mienne. J'ai grandi avec cette religion-là et puis ça m'a longtemps perturbée à un moment où je me suis mise à comprendre comment l'église avait fait du tort à notre peuple. Je me demandais pourquoi des gens comme mes grands-parents étaient tellement pieux par rapport à cette religion-là, tellement consacrés. Pour moi ça ne faisait pas sens. Et puis en vieillissant, en réfléchissant je me suis rendue compte que les Autochtones on est tellement des gens spirituels. La spiritualité ça se passe à tous les jours, pas seulement à tous les dimanches mais à tous les jours dans ta vie, quand tu cuisines pour des amis, pour ta famille ; il y a quelque chose de spirituel là-dedans aussi car tu fais quelque chose pour offrir à des gens que tu aimes, pour partager. Quand tu vas à la chasse et que tu tues un ours et que tu prends la peine d'aller chercher du sapinage et de l'étaler partout à terre pour déposer l'ours que tu as tué, ça c'est spirituel aussi. Tu tues mais par respect pour l'animal aussi. Toutes ces choses-là c'est aussi de la spiritualité ».

« Mes grands-parents priaient tous les soirs et même le matin avant de manger. Ce n'était pas la prière avec les mots qu'ils récitaient qui étaient importants, ils récitaient des prières catholiques [...] ils auraient pu dire n'importe quoi, ce n'était pas les mots mais l'intention et puis la force de leur foi qui était belle. [...] En utilisant des symboles, des images qui proviennent de la religion catholique et en détournant leur sens ou en me réappropriant ces symboles-là et en leur donnant un nouveau sens ou en les mettant dans des contextes différents, comme en mettant des auréoles à des animaux, c'est une façon pour moi de me réapproprier ma propre spiritualité, c'est une façon de m'affirmer. [...] J'utilise beaucoup les dorures parce qu'on voit beaucoup ça dans toute l'iconographie catholique. Et puis pour moi aussi le doré c'est quelque chose de précieux et puis de rare ».

« Le rouge aussi je pense que, même dans d'autres cultures, c'est la couleur du sang. À l'époque le pigment rouge était précieux, ça coûtait cher, c'est juste la noblesse qui pouvait y avoir accès. [...] Donc pour moi c'est une couleur qui est sacrée aussi, c'est le sang et puis il y en a qui trouvent que c'est une couleur qui est violente mais moi je trouve que c'est une couleur qui est vivante. Ça évoque quelque chose de sacré. Et puis avec le doré, les deux couleurs ensemble ça fait solennel ».

CR : [...] Les figures animales aussi ont une place vraiment centrale dans ton œuvre [...]

« Chez nous ça fait partie de nous et nous on fait partie d'eux, de ce même monde-là. C'est pour ça que souvent dans les représentations que je fais, je n'essaie pas de mettre l'homme sur un piédestal mais plus de montrer qu'on fait partie de tout ça avec eux. C'est pour ça que souvent les animaux ont des auréoles aussi et des fois ces animaux deviennent comme des icônes religieuses. Comme l'ours c'est très important chez nous comme ma famille on est du clan de l'ours. Et puis pour moi l'ours ça représente mon père, ma famille, mes grands-parents mais aussi la force. Dans le fond il nous ressemble beaucoup comme quand tu le dépèces, sous sa fourrure c'est comme un homme aussi. [...] Il y a plusieurs animaux qui sont devenus très importants dans mon travail comme les corbeaux aussi. Je me suis comme créé mes propres icônes si on veut ».

« Dans mes œuvres il demeure l'esprit de l'animal, il fait partie de mon œuvre. Il s'incarne dans mon œuvre et ça apporte quelque chose de vivant à mon œuvre. Pour moi ça devient des reliques, si je fais encore des parallèles avec la religion catholique. Pour moi les os des animaux, les plumes des oiseaux ça devient des reliques dans mon travail, ça fait que l'esprit de ces animaux-là habite encore mes œuvres ».

« Et puis tu sais avec le territoire, je suis loin de mon territoire, j'habite au lac Saint-Jean maintenant et mon territoire c'est chez les Atikamkwis à trois heures d'ici. C'est comme à travers mes œuvres que je reste proche de mon territoire, de ma spiritualité, de ma culture, même si je suis loin d'eux, c'est comme mon lien ».

CR : Je voulais également aborder ton interdisciplinarité [...].

« Chez nous, il n'y a pas de mot pour nommer un artiste ou un artisan, c'est juste qu'on est des créateurs, on fait des choses. Mais il n'y a pas de mot pour ça. [...] Et puis les gens [dans les communautés] font de tout, ils vont chasser et ils vont cuisiner, ils vont faire des raquettes. Pour faire des raquettes, il faut que tu puisses chasser pour faire ta matière première. Ils vont aussi devoir savoir tresser donc là-dedans il y a aussi une question d'esthétique, ce n'est pas juste un objet usuel. Aussi, on se donne la peine de le rendre beau. Les gens sont polyvalents, ils font plein de choses. On dirait que ça va de soi que je ne me limite pas à une seule chose. Et c'est sûr que j'ai fait un bac interdisciplinaire à l'université de Chicoutimi et eux là-bas c'est vraiment ce qu'ils prônent, l'interdisciplinarité. Mais je faisais déjà ça avant, c'est juste qu'en étant là-bas j'étais plus consciente de mon interdisciplinarité et ça m'a donné le goût de développer d'autres disciplines que je connaissais moins comme la performance ».

CR : Ta *kokom* revient beaucoup dans ton travail et tu sembles souligner l'importance de la transmission intergénérationnelle. Quelles places cette transmission et ta grand-mère ont-elles dans ton travail ?

« Avec mes grands-parents, ma grand-mère j'ai été très proche quand j'étais plus jeune parce qu'à moment donné mes parents étaient à Montréal et, à l'âge de six ans, je suis allée habiter avec mes grands-parents le temps que mes parents finissent leurs études. Je vivais avec eux, je dormais avec eux et puis c'est avec eux que j'ai appris à parler atikamekw aussi. [...] Finalement, maintenant quand j'y repense, je n'ai pas pu apprendre [d'eux] autant que je voudrais. Mais dans mon souvenir tous les moments où j'étais juste en leur présence, pendant qu'ils faisaient des choses et que j'étais là à côté à jouer, j'ai appris pleins de choses juste en étant à côté d'eux, en me souvenant des gestes, des façons de faire. Ce n'était pas un apprentissage comme « viens je vais t'enseigner ça » mais juste en observant, en étant avec eux [...] Mais j'aurais vraiment aimé pouvoir apprendre à faire des mocassins avec ma grand-mère. Je l'ai appris mais à l'école, on était chanceux on avait des cours d'art traditionnel où j'ai appris à perler aussi. Mais je suis contente parce que j'ai plein de belles choses à léguer à ma fille, que mes grands-parents m'ont transmis ».

« Et puis chez les Atikamekws, c'est comme ça que ça se passe, on n'enseigne pas les choses assis devant un tableau avec les professeurs qui parlent. Il faut que tu prennes le temps. Ça fait des années que j'aimerais que mon cousin m'enseigne comment tanner des peaux mais ce n'est pas en un week-end que je vais apprendre ça, il faut vraiment que j'aie à vivre là-bas, que je prenne le temps. Je sais qu'il va me transmettre pleins de choses mais pas en paroles, juste en étant avec lui, en l'observant, en voyant comment faire, en faisant avec lui. Ce sont des façons de transmettre qui sont différentes et le temps aussi est différent. Il ne faut pas compter le temps, être pressé, il faut être ouvert à accueillir ce qu'on va te transmettre, te partager. C'est pour ça que, comme je te disais, j'aimerais aller vivre avec ma fille un an ou deux [à Obzjiwan] pour qu'elle puisse vivre dans ce temps-là où le temps est différent. Toi-même tu disais qu'en arrivant ici, en quittant Montréal, juste d'avoir quitté la ville et d'arriver ici, le rythme est différent. Et c'est encore plus quand tu vas à Obejiwan, dans une communauté éloignée, le temps est différent ».

« Et puis le temps c'est vraiment quelque chose qui est important dans ma démarche, ça revient souvent. Le temps, la mort, je parle souvent de la mort, des passages et comment le temps est différent d'un endroit à l'autre, avec qui tu es aussi ».

CR : Je voulais aussi te demander comment tu te sens en tant que femme artiste autochtone.

« Avec ma fille, je veux tellement ce qu'il y a de meilleur pour elle qu'on dirait que, tout à coup, je suis plus consciente de mon pouvoir de femme [...] et comme femme artiste je suis plus sensible à ça, au pouvoir que j'ai comme femme artiste et à comment je dois l'utiliser. Je ne sais pas comment dire, mais je sais que ce que je vais faire ça va être pour ma fille maintenant, pour que ce soit meilleur pour elle plus tard ».

Bibliographie

- ADESE, Jennifer. (2015). « Behaving Unexpectedly in Expected Places », *More will sing their way to freedom, indigenous resistance and resurgence*, sous la direction d'Elaine Corburn, Halifax et Winnipeg : Fernwood publishing, p. 129-149.
- ALLEN, Paula Gunn. (1986). *The Sacred Hoop : Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston : Beacon Press.
- AWASHISH, Eruoma, Christine, BERNARD. (2017), *Onimskiskaw Nitehik*, Québec : Éditions OQP, collection « Immersion », Vol. 12.
- BASILE, Suzy. (2017). *Le rôle et la place des femmes atikamekw dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles*, thèse de doctorat, Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.
- BEAULIEU, Alain. (2013). « La création des réserves indiennes au Québec », *Les autochtones et le Québec, des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les presses de l'Université de Montréal (PUM).
- BHABHA, Homi K., Jonathan, RUTHERFORD. (2006). « Le tiers-espace », *Multitudes*, n°26 (3) : p. 95-107.
- . (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie post-coloniale*, Paris : Payot.
- BIAL, Henry. (2004). *The Performance Studies Reader*, New York et Londres : Routledge.
- BOURQUE, Lucie Ève-Marie. (2016). *La transmission ancrée dans le territoire chez les femmes autochtones au Québec : analyse politique et symbolique d'une revendication*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- BOUSQUET, Marie-Pierre. (2005). « Des lois, des cartes et des valeurs sociales : les débats générationnels dans une communauté algonquine du Québec », *Papers of the Thirty-Sixth Algonquian Conference*, Winnipeg : University of Manitoba, p. 53-74.
- CHARCE, Chloë. (2008). *Entre-deux mondes : métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore*, ou *Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- . 2012. « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », *ETC*, n° 96 : p.25-29. [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2012-n96-etc0155/67033ac/>. Consulté le 25 décembre 2017.
- CISNEROS, Domingo (2016). *La guerre des fleurs : codex ferus*. Traduit pa Antoinette De Robien. Montréal : Mémoire d'encrier.
- CLÉMENT, Daniel. (2018). *Les récits de notre terre. Les Atikamekw*, Laval : Presse de l'Université Laval. Collection Tradition orale.
- CLERMONT, Norman, (1982). *Ma femme, ma hache et mon couteau croche : deux siècles d'histoire à Weymontachie*, Québec : Province du Québec et Ministère des affaires culturelles.

- CLICHE, Guylaine. (2016). *Paroles de paix en terre autochtone*. Québec : Le Jour.
- CONSEIL DE LA NATION ATIKAMEKW. (s. d). Site internet [En ligne] <http://www.atikamekwsipi.com/>. Consulté le 20 février 2019.
- . (2014). *Déclaration de souveraineté d'Atikamekw Nehirowisiw*.
- COOCOO, Christian. (2018). « Nipowin et les Atikamekw Nehirowisiwok », *Frontières*, n°29 (2). [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1044169ar>. Consulté le 2 janvier 2019.
- CORNETT, Norman. (2015). *Entretien avec Eruoma Awashish*, émission *Demain l'Humanisme*, Radio centre-ville, 28 avril 2015.
- CURTIS, Edward S. (1907). *Les Indiens d'Amérique du Nord, les portfolios complets*. Cologne : Benedict Taschen.
- CVRC. (2015). *Rapport final de la commission de vérité et réconciliation du Canada*, Bibliothèques et archives Canada.
- DAWSON, Nelson-Martin. (2003). *Des Attikamègues aux Têtes-de-Boule : mutation ethnique dans les Hauts Mauriciens sous le Régime français*. Québec : Les éditions du Septentrion.
- DE CERTEAU, Michel. (1990). *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard.
- DE LA VEGA, Xavier. (2007). « Entretien avec Homi K. BHABHA », *Sciences humaines*, n° 183.
- DE LACROIX, Pricile. (2018). « Rituels, mort et renaissance. Une redécouverte de l'artiste huron-wendat Pierre Sioui », *Frontières*, n°29 (2). [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1044164ar>. Consulté le 5 novembre 2018.
- DE OLIVEIRA, Nicolas, Michael PETRY, et Francoise GAILLARD. (2004). *Installations : L'Art en situation*, Paris : Thames & Hudson.
- DEBEUR, Thierry. (2014). *Eruoma Awashish*, entrevue réalisée avec Eruoma Awashish, 16 mars 2014. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=7QsC7TJDM-k>. Consulté le 2 mars 2018.
- DELÂGE, Denys, Jean-Philippe WARREN. (2017). *Le piège de la liberté*, Montréal : Éditions Boréal.
- DESBIENS, Caroline, et Irène HIRT. (2012). « Les Autochtones au Canada : espaces et peuples en mutation », *L'Information géographique*, n°76, p. 29-46.
- DESCHÊNES, Gaston. (2012). « La devise "Je me souviens" », *Encyclopédie de l'Agora*. [En ligne] http://agora.qc.ca/documents/quebec_-_etat--la_devises_de_je_me_souviens_par_gaston_deschenes. Consulté le 16 juin 2018.
- DESCOLA, Philippe. (2006). « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, n°30 (3), p. 167–182.
- . (2007). « Le commerce des âmes. L'ontologie animique dans les Amériques », *Nature (La) nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Laval : Presses Université Laval.
- . (2010). « La Fabrique des images. Exposition au Musée du quai Branly (16 février 2010 - 11 juillet 2011) », *La lettre du Collège de France*, n° 28, p. 13. [En ligne] <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.1034>. Consulté le 3 novembre 2018.

- DESROCHERS, Marianne. (2016). *La réponse à la Loi sur les Indiens dans les insoumissions performatives de Lawrence Paul Yuxweluptun, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Sioui*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- DIONE, Hélène. (1991). *L'œil amérindien. Regards sur l'animal*, Québec : Édition du Septentrion, Musée de la civilisation.
- DUPUIS, Renée. (1991). *La question indienne au Canada*, Montréal : Boréal.
- ÉTHIER, Benoit. (2014). « Nehirowisiw Kiskeritamowina : Acquisition, utilisation et transmission de savoir-faire et de savoir-être dans un monde de chasseurs », *Recherches amérindienne au Québec*, n°44 (1), p. 49-59.
- . (2016). « Pluralisme juridique et contemporanéité des droits et des responsabilités territoriales chez les Atikamekw Nehirowisiwok », *Anthropologie et Sociétés*, n°40 (2), p. 177-93.
- . (2017). « Ontologie politique et contemporanéité des responsabilités et des droits territoriaux chez les Atikamekw Nehirowisiwok (Haute-Mauricie, Québec) dans le contexte des négociations territoriales globales », Thèse de doctorat, Montréal : Université de Laval.
- FARRELL RACETTE, Sherry. (2016). « *Tawâiyhk*: Thoughts from the Places in between », *RACAR*, n°41 (1).
- GADACZ, René R. (2006). « Danse du soleil ». *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne] <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/danse-du-soleil>. Consulté le 10 septembre 2018.
- GAGNON, Hélène. (2010). « Le sens du sacré selon Eruoma Awashish », *L'Étoile du Lac*, 26 juillet 2010. [En ligne] <https://www.letoledulac.com/le-sens-du-sacre-selon-eruoma-awashish/>. Consulté le 10 décembre 2017.
- GEHMACHER, Arlene. (2014). *Paul Kane. Sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien.
- GELINAS, Claude. (1998). « Identité et histoire des autochtones de la Haute-Mauricie aux XVIIe et XVIIIe siècles : Un regard sur le débat Attikamègues - Têtes de Boule », *L'éveilleur et l'ambassadeur*, *Recherches amérindiennes au Québec*, n° 27, p.199-212.
- . (1998). *Les autochtones et la présence occidentale en Haute-Mauricie (Québec), 1760-1910*, Montréal : Université de Montréal.
- . (2000). *La gestion de l'étranger : les Atikamekw et la présence eurocanadienne en Haute-Mauricie, 1760-1870*, Montréal : Les éditions du Septentrion.
- . (2001). « Le lac Obedjiwan, un lieu de rassemblement autochtone traditionnel », *Histoire Québec*, n°7 (1), p. 13-13.
- . (2002). « L'organisation sociale des Atikamekw au XIXe siècle ». *Recherches amérindiennes au Québec*, n°29 (2), p. 91-104.
- . (2003). *Entre l'assommoir et le godendard : les Atikamekw et la conquête du Moyen-Nord québécois, 1870-1940*, Sillery Québec : Les éditions du Septentrion.

- . (2007). *Les autochtones dans le Québec post-confédéral, 1867-1960*, Sillery Québec : Les éditions du Septentrion.
- . (2011). *Indiens, Eurocanadiens et le cadre social de métissage au Saguenay-Lac-Saint-Jean, XVIIe-XXe siècles*, Sillery Québec : Les éditions du Septentrion.
- GELINAS, Claude et Lucia FERRETTI. (2003). « Les missions catholiques chez les Atikamekw (1837-1940) : manifestations de foi et d'esprit pratique », *Études d'histoire religieuse*, n°69, p.83-99.
- GELINAS, Claude et Martin HÉBERT, Étienne RIVARD, et Caroline DESBIENS. (2008). « Les autochtones et le partenariat économique au Québec, 1867-1960 ». *Recherches amérindiennes au Québec* 38 (1), p. 29-39.
- GLON, Éric. (2013). « Cartographie participative autochtone et réappropriation culturelle et territoriale », *Espace populations sociétés. Space populations societies*, n° 2012 (1), p. 29-42.
- GOEMAN, Mishuana. (2008). « (Re)Mapping Indigenous Presence on the Land in Native Women's Literature », *American Quarterly*, n°60 (2), p. 295-302.
- . (2013). *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations (First Peoples: New Directions in Indigenous Studies)*, Minnesota : University of Minnesota Press.
- . (2015a). « Land as life : Unsettling the Logics of Containment », *Native Studies Keywords*, dir. Stephanie NOHELANI TEVES, Andrea SMITH et Michelle H. RAHEJA, p. 71-89.
- GOEMAN, Mishuana et Maile ARVIN, Scott MORGENSEN, K. Aikau HOKULANI (2015b). « Indigenous Feminism Roundtable », *Frontiers : a journal of woman studies*, n°36 (3), p. 84-106.
- GOLDBERG, Rose Lee. (1988). *Performance Art : From Futurism to the Present*, New York : Harry N. Abrams.
- GUILBEAULT-CAYER, Émilie. (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps », *CREQTA*, Montréal.
- . (2013). *La Crise d'Oka. Au-delà des barricades*, Québec : Septentrion.
- HARLEY, J. B. (1988). « Maps, Knowledge, and Power », *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 277-312.
- HARRIS, Cheryl I. (1993). « Whiteness as Property », *Harvard Law Review*, n°106 (8).
- HENDERSON, William B. (2006). « Loi sur les Indiens », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne] <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>. Consulté le 20 octobre 2017.
- HIRT, Irène. (2009). « Cartographies autochtones. Éléments pour une analyse critique, Indigenous Mapping. Elements for a critical analysis Abstract ». *L'Espace géographique* 38 (2): p. 171-86. <https://doi.org/10.3917/eg.382.0171>.

- . (2012). « Mapping Dreams/Dreaming Maps: Bridging Indigenous and Western Geographical Knowledge ». *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*.
- HOUDE, Nicolas. (2014). « La gouvernance territoriale contemporaine du Nitaskinan : Tradition, adaptation et flexibilité ». *Recherches amérindiennes au Québec*, n°44 (1), p. 23-33.
- HYNES, William J. et William G., DOTY (1993). *Mythical trickster figures, contours, contexts, and criticisms*. Tuscaloosa/London : The University of Alabama Press.
- JACQUES, Judith. (2018). « L'art atikamekw et la guérison », *Ici Explora*, 21 juin 2018, [En ligne] https://ici.exploratv.ca/blog-explorateur/le-monde/guerison_art_atikamekw/ Consulté le 22 juin 2018.
- JÉRÔME, Laurent. (2008). « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones : un terrain politique en contexte atikamekw ». *Anthropologie et Sociétés*, n°32 (3), p.179-96.
- . (2010). *Jeunesse, musique et rituels chez les Atikamekw (Haute-Mauricie, Québec) : ethnographie d'un processus d'affirmations identitaire et culturelle en milieu autochtone*, Thèse de doctorat, Laval : Université Laval.
- . (2015). « Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal », *Anthropologica*, n°57 (2), p.327-39.
- JÉRÔME, Laurent et Vicky VEILLEUX. (2014). « Witamowikok, "dire" le territoire atikamekw nehirowisiw aujourd'hui : Territoires de l'oralité et nouveaux médias autochtones », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°44 (1), p.11-22.
- JÉRÔME, Laurent et Sylvie POIRIER. (2018). « Conceptions de la mort et rites funéraires dans les mondes autochtones », *Frontières*, n°29 (2).
- JOHNSON, Jay T., Renee PUALANI LOUIS, Albertus HADI PRAMONO. (2005). « Facing the Future : Encouraging Critical Cartographic Literacies In Indigenous Communities », Okanagan : University of British Columbia.
- KING, Thomas. (2017). *L'Indien malcommode Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*. Montréal : Boréal [2014].
- LALONDE Catherine, Stéphane BAILLARGEON. (2018). « Autochtonie : la réconciliation peut-elle se faire par les arts ? », *Le Devoir*, 10 février 2018, section Culture. [En ligne] <https://www.ledevoir.com/culture/519847/autochtonie-l-art-est-il-le-chemin-de-la-reconciliation>. Consulté le 15 mars 2018.
- LAMY, Jonathan. (2014). « Pratiques performatives et politiques des Premières Nations dans le territoire et l'espace public », *Cultures-Kairós, Les numéros*, [En ligne] <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=914>. Consulté le 23 mai 2018.
- . (2015). « Dans la bouche des performeuses amérindiennes », *Jeu : Revue de théâtre*, n°154, p.31-35.
- . (2016). « Oka/Kanehsatake 25 ans plus tard », *Inter : Art actuel*, n°122, p.61-61.

- . (2017). « L'art-corbeau d'Eruoma Awashish », *TicArtToc : Diversité/Arts/Réflexion(s)*, n°8, p.50-51.
- LAUGRAND, Frédéric et Denys DELÂGE (2013). « Pour en finir avec la spiritualité : l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec », *Les Autochtones et le Québec, Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, dir. Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon, p. 213-232.
- . (2018). « Lorsque des aînés évoquent la beauté de l'au-delà... ou ce que disent les expériences de mort imminente chez les Inuits du Nunavut », *Frontières*, n°29 (2).
- LEGGÉ, Melissa-Marie, Margaret ROBINSON. (2017). « Animals in Indigenous Spiritualities : Implications for Critical Social Work », *Journal of Indigenous Social Development*, n°6 (1), p. 1-20.
- LITTLE, Niki, et Becca TAYLOR. (2018). « Biennale d'art contemporain autochtone (BACA) – 4e édition », édito, [En ligne] <https://www.baca.ca/theme-2018/>. Consulté le 25 août 2018.
- MAILHOT, José. (1993). « Au pays des Innus : les Gens de Sheshatchit », Montréal : *Recherches amérindiennes au Québec*, collection Signes des Amériques.
- MALIGNE, Olivier. (2005). « La matière du rêve. Matériaux, objets, art et techniques dans les pratiques indianophiles », *Recherches amérindienne au Québec*, n°35 (2), p. 39-48.
- MALONE Molly, Libby CHRISHLM. (s.d.). « Territoire autochtone », *Encyclopédie canadienne*. [En ligne] <https://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/indigenous-territory/>. Consulté le 12 juin 2018.
- MARCHAND, Marie-Ève. (2008). *Prendre sa place : l'installation comme pratique identitaire chez deux artistes amérindiennes du Québec*, mémoire de maîtrise, Laval : Université Laval.
- MARCOUX, Gabrielle. (2015). « Ossements animaux dans l'art autochtone actuel : Discours sur la mort, la résurgence et la guérison », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°45 (2-3), p. 25-32.
- MIGNAULT, Alexandra. (2016). « Puissante poésie », *Les Libraires*, [En ligne] <http://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/puissante-poesie>. Consulté le 5 février 2019.
- MOLINET, Emmanuelle. (2006). *L'hybridation, un processus décisif dans le champs des arts plastiques : de la figure à la culture hybride*, Thèse de doctorat, Metz : Université de Lorraine.
- MORISSETTE, Anny. (2004). *De la forêt à la réserve, la mosaïque politique d'une bande autochtone : l'exemple des Atikamekw de Manawan (Québec)*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- . (2007). « Composer avec un système imposé : La tradition et le conseil de Bande à Manawan », *Recherches amérindienne au Québec*, n°37 (2-3), p.127-138.
- OUELLET, Pierre. (2010). « Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'œil et de la marche », *Inter : Art actuel*, n° 106, p.28-35.

- . (s.d.). « Archée : cyberart et cyberculture artistique » [En ligne] <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=508>. Consulté le 21 novembre 2017.
- PAGEOT, Édith-Anne. (2009). « Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée », *Inter*, n°104, p. 14-16.
- . (2017). « Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique », *RACAR*, n°42 (1), p. 5-21.
- POIRIER, Sylvie. (2000). « Contemporanéités autochtones, territoires et (post)colonialisme : Réflexions sur des exemples canadiens et australiens », *Anthropologie et Sociétés*, n°24 (1), p. 137-53.
- . (2001). « Territories, Identity, and Modernity among the Atikamekw », *Aboriginal Autonomy and Development in Northern Quebec and Labrador*, Vancouver : UBC Press, p. 98-116.
- . (2014). « Atikamekw Kinokewin, « la mémoire vivante » : Bilan d'une recherche participative en milieu autochtone », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°44 (1), p. 73-83.
- POIRIER, Sylvie et Jean-Marc NIQUAY. (1999). « Le droit coutumier atikamekw : pistes de réflexion ». La Tuque. : Conseil de la Nation atikamekw.
- POIRIER, Sylvie et Laurent JÉRÔME. (2014). « Présentation : Les Atikamekw Nehirowisiwok : territorialités et savoirs », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°44 (1), p.3-10.
- POIRIER, Sylvie et Françoise, DUSSART. (2017). *Entangled Territorialities: Negotiating Indigenous Lands in Australia and Canada*, Toronto : University of Toronto Press.
- RADER, Dean. (2011). *Engaged resistance : american indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI*, Texas : University of Texas Press, William and Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere.
- RAHEJA, Michelle H., Stephanie N., TEVES, Andre, SMITH. (2015). *Native Studies Keywords. Critical Issues in Indigenous Studies*, Tucson : The University of Arizona Press.
- RATELLE, Maurice. (1987). *Contexte historique de la localisation des Attikameks et des Montagnais de 1760 à nos jours*, Québec : Ministère de l'Énergie et des Ressources, Gouvernement du Québec.
- REYNOLDS, Michel. (2011). « L'hybridité comme espace d'émancipation », 20 juin 2011 [En <https://www.temoignages.re/chroniques/tribune-libre/l-hybridite-comme-espace-d-emanicipation,50467>]. Consulté le 22 juin 2018.
- ROBERTSON, Carmen. (2016a). *Norval Morrisseau, Life & Work*, Toronto : Massey College, University of Toronto, Art Canada Institute, Library and Archives Canada Cataloguing in Publication.
- . (2016b). « The beauty of a story, toward an indigenous art theory », *The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research*, Routledge : Routledge

- International Handbooks of Education. Dir. Pamela Burnard, Elizabeth Mackinlay, Kimberly Powell.
- . (2017). « Land and Beaded Identity: Shaping Art Histories of Indigenous Women of the Flatland », *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, n°42 (2), p. 13-29.
- ROUSSEL, Jean-François. (2017). « Pour la décolonisation du Canada », *Relations*, n°790, p. 20.
- RYAN, Allan J. (1999). *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver : UBC Press.
- SAMSON, Hubert. (2014). « Les rapports de territorialités entre les Atikamekw et les allochtones en Haute-Mauricie, 1900-1930 », Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières.
- SEIDERER, Anna. (2016). *Une critique postcoloniale en acte Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- SIMARD-VEILLET, Marianne. (2015). « Obligation de Consulter et d'accommoder : Vers Un Empowerment Autochtone ? : Le Cas Des Atikamekw Nehirowisiwok Au Québec », Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- SIMPSON, Audra. (2014). *Mohawk interruptus : Political life across the borders of settler states*, Durham : Duke University Press.
- SIOUI DURAND, Guy. (1994). « Nishk e tshitapmuk. Fable du dernier Hurons-Wendats », dans S. Pelletier (dir.), *Sur les traces de Diane Robertson (1960-1993)*, Montréal : PAJE Éditions, p. 18-49.
- . (1997). *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Montréal : Les presses du réel.
- . (2009a). « Du teueikan au hip-hop, des harangues à l'art action », *Inter : Art actuel*, n°104, p. 31-33.
- . (2009b). « Icône : le sens du sacré », *Inter : Art actuel*, n°104.
- . (2009c). *La loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*. Wendake, Québec : Musée huron-wendat.
- . (2013). « Animalité. L'œil amérindien », *Inter : Art actuel*, n°113, p. 42-47.
- . (2014). « Un Wendat nomade sur la piste des musées : Pour des archives vivantes », *Anthropologie et Sociétés*, n°38 (3), p. 271-288.
- . (2016). « L'onderha », *Inter : Art actuel*, n°122, p. 4-19.
- . (2018). « Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art », *Liberté*, n°321.
- SIOUI DURAND, Yves. (2003). « Kaion'ni, le wampum rompu. De la rupture de la chaîne d'alliance ou "le grand inconscient résineux" », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°33 (3), p. 63.
- SMITH, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing methodologies : research and indigenous peoples*. Londres et New York : Zed Books.

- TEASDALE, Guillaume. (2007). « L'interdiction de la Danse du Soleil au Canada : le champ du signe des cultures amérindiennes des Plaines ? », *Bulletin d'histoire politique*, n°3 (14), p. 193-206.
- THÉRIAULT, Yvon. (1951). *L'apostolat missionnaire en Mauricie*. Trois-Rivières : Éditions du Bien Public.
- THUY-VY LY, Yvonne. (2010). « À la convergence des savoirs : la transmission des connaissances entre des Atikamekw et des archéologues », Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- TRÉPANIÉ, France, et Chris CREIGHTON-KELLY. (2016). « La Langue de l'autre (The Language of the Other) », *RACAR : Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, n°41 (1), p. 37-41.
- TRUDEL, Pierre. (2008). « La crise d'Oka de 1990 : retour sur les événements du 11 juillet », *Recherches amérindiennes au Québec*, n°39 (1-2), p. 129-35.
- TUAN, Y.F. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, NJ : Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- TUCK, Eve, et K. Wayne YANG. 2012. « Decolonization Is Not a Metaphor », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, n°1 (1).
- VIZENOR, Gerald Robert. (1999). *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, Nebraska : University of Nebraska Press.
- . (2008). *Survivance: Narratives of Native Presence*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- . (2011). « L'art et la littérature amérindiens aujourd'hui : survivance et sagesse tragique », *MUSEUM International*, n°247 (62-3), UNESCO et Blackwell Publishing Ltd.
- WASSERMAN, Michel. (2004). *Le dernier potlatch: les Indiens du Canada, Colombie-Britannique*, Paris : L'Harmattan, p. 17-23 et 45-51.
- WICKAM, Philip. (1995). « Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire », *Jeu : Revue de théâtre*, n°74, p. 113-19.
- WYMAN, Max. (2004). *The Defiant Imagination: Why Culture Matters by Max Wyman*, Vancouver : Ouglas & McIntyre, National Gallery of Canada.

Entretien avec Eruoma Awashish en vue de l'écriture du présent mémoire le 28 avril 2018 – Mashteuiatsh et Roberval.