

Université de Montréal

**L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards
sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale
éphémère**

Par Gabrielle Lauzon Chiasson

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2019

© Gabrielle Lauzon Chiasson, 2019.

Résumé

De 2003 à 2017, le jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal a été le lieu d'exposition de 12 œuvres d'artistes autochtones dans le cadre du Concours d'œuvre murale éphémère lancé par Sylvie Paré. Ce mémoire rassemble l'ensemble de cette exposition afin d'en relever le discours général et les liens que les œuvres entretiennent entre elles, avec le Jardin et avec les territoires physiques et imaginaires. À travers une analyse formelle et symbolique des œuvres qui intègre les ontologies, épistémologies et méthodologies des Premières Nations, je souhaite réfléchir aux liens qui unissent les notions que sont le regard, le territoire, l'interconnexion et la mémoire. Le premier chapitre s'articule autour du mouvement de distanciation opéré par le regard perçu comme un intermédiaire « objectif » de l'expérience humaine et de la séparation (ou schisme) qu'il engendre entre nature et culture. Je m'intéresse ensuite à la remise en question de cette rupture par le Jardin des Premières-Nations. Le deuxième chapitre de ce mémoire s'intéresse plus spécifiquement aux perspectives *obliques* adoptées par les œuvres du concours en ce qu'ils se portent sur les mémoires et les marques culturelles laissées par les nations autochtones sur les territoires depuis plus de 10 000 ans. Par ailleurs, si les murales traduisent généralement une inquiétude environnementale, elles le font à travers le regard de différentes « entités » qui y circulent de manière fluide et circulaire dans l'espace, le temps et l'intersubjectivité. Elles explorent les traces physiques et imaginaires des relations entretenues avec le territoire et mettent en lumière l'existence d'une relation de réciprocité avec l'univers dont le territoire tient un rôle dynamique.

Mots clés : Art autochtone, Premières Nations, Jardin des Premières-Nations, Jardin botanique de Montréal, murale, territoire, regard.

Abstract

From 2003 to 2017, the First Nations Garden of the Montréal Botanical Garden has exhibited each year the mural artwork of an Indigenous artist as part of the Ephemeral mural contest launched by Sylvie Paré. This memoir brings together all of this exhibition in order to highlight the general discourse and the relations that the artworks have with each other, with the Garden and with the physical and imaginary territories. Through a formal and symbolic analysis of this exposition, that integrates the ontologies, epistemology and methodologies of the First Nations, I wish to reflect on the links that unite the notions of gaze, territory, interconnection and memory. The first chapter focuses on the distance generated by the sight seen as an intermediary “objective” of human experience, and the separation (or schism) that it created between the conceptions of nature and culture. I will then look at how the First Nations Garden questions this rupture. The second chapter of this dissertation focuses more specifically on the *oblique perspectives* adopted by the mural artworks in that they focus on memories and cultural marks left by the indigenous nations on the territories for more than 10,000 years. Moreover, if the murals generally express an environmental concern, they do so through the eyes of different “entities” circulating fluidly and circularly in space, time and intersubjectivity. They explore the physical and imaginary traces of relationships with the territory and highlight the existence of a relationship of reciprocity with the universe in which the territory plays a dynamic role.

Key words: Indigenous Art, First Nations, First Nations Garden, Montreal Botanical Garden, mural artwork, territory, sight.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements	xi
Introduction.....	1
1. Les enjeux environnementaux : L’Occident et la distance au monde.	11
1.1 Jardin et colonisation.....	13
1.2 Paysage et regard : entre distance et violence	17
1.2.1 Changement de paradigme et responsabilisation.....	22
1.3 Co-création : un espace pour repenser un meilleur partage du territoire	33
1.4 Changer de regard : des œuvres d’art qui redéfinissent la distance au monde....	42
2 Les « archéologies poétiques » dans les œuvres du Concours d’œuvre murale éphémère du Jardin des Premières-Nations.....	49
2.1 <i>Le regard perçant</i> de Richard Robertson.....	49
2.2 <i>Cartographie imaginée</i> de France Trépanier	55
2.3 <i>Aataentsic, femme du ciel</i> de Sylvie Paré et Robert Laliberté	63
2.4 <i>Soliloque</i> de France Gros-Louis Morin.....	71
2.5 <i>Les trois sœurs</i> de Lindsay Katsitsakatste Delaronde	78
2.6 <i>Uishatshimina</i> de Ernest Aness Dominique.....	85
2.7 <i>Kamishta-Kushpit (Les nomades)</i> de Jean St-Onge	93
2.8 <i>Sous la peau</i> de Raphaël Benedict	102
2.9 <i>Sans titre (Branche 8)</i> de Simon M. Benedict	107
2.10 <i>Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...</i> de Raymond Dupuis.....	112
2.11 Œuvres collectives réalisées en partenariat avec Exeko :	119
2.11.1 <i>Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations</i> œuvre collective de Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq :	119
2.11.2 <i>Nous/Namo/Ninan</i> œuvre collective d’Isabelle Anguita :	123
Conclusion	127
Bibliographie	131
Figures.....	155

Liste des figures

Figure 1. Plan du Jardin des Premières-Nations.

Source : <http://m.espacepourlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>

Figure 2. Pin blanc. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 3. Pin blanc, symbole de paix, planté lors de l'inauguration du Jardin des Premières-Nations. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 4. Porte du bouleau. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 5. Mélèze. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 6. Bouleau blanc. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 7. Porte des territoires nordiques : *Inukshuk*, thé du labrador et épinette noire. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 8. Vues opposées depuis le pavillon d'interprétation : forêt feuillue et forêt coniférienne. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 9. Arbres morts. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 10. Ruisseau : Effets de lumière et d'ombre. Novembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 11.

Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation.

- **Figure 11.1** Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation. Septembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.
- **Figure 11.2** Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation. Février 2018. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 12. Étang depuis la forêt de conifères.

Figure 12.1 Étang depuis la forêt de conifères. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 12.3 Étang depuis la forêt de conifères. Septembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 13. Structure de bois et saule pleureur.

Figure 13.1 Structure de bois et saule pleureur. Novembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 13.2 Structure de bois et saule pleureur. Septembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 13.3 Structure de bois et saule pleureur. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 14. Cône d'épinette blanche. Février 2018. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 15. Couleurs, détails et contrastes.

Figure 15.1 Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 15.2 Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 15.3 Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 16. Faune

Figure 16.1 Faune : Renard roux. Novembre 2018. Photographie numérique Gabrielle Lauzon.

Figure 16.2 Faune : tortue peinte. Septembre 2017. Photographie argentique Gabrielle Lauzon.

Figure 17 Saucier + Perrotte architectes. Pavillon du Jardin des Premières-Nations. Sources : <https://www.archdaily.com/14021/first-nations-garden-pavilion-saucier-perrotte-architectes>

Figure 18 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 19 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 20 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 21 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 22 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 23 Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 24 France Trépanier, *Cartographie imaginée*, 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 25 France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 26 France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 27 France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 28 France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 29 France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 30 Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel*, 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 31 Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 32 Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 33 Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 34 Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 35 *L'Esprit de lieux*, Jardin des Premières-Nations. Sources : <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/l-esprit-des-lieux-mise-en-lumiere-artistique-du-jardin-des-premieres-nations>

Figure 36 France Gros-Louis Morin, *Soliloque*, 2010, photomontage numérique sur une toile de tente prospecteur. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 37 France Gros-Louis Morin, *Soliloque* (détail), 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 38 France Gros-Louis Morin, *Soliloque* (détail), 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 39 France Gros-Louis Morin, *Soliloque*, 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 40 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters*, 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 41 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 42 B. W. Leesan, *Couple de la nation salish, C.-B., vers 1900*, vers 1900, photographie, gélatine argentique, 23 x 18 cm. Collection Notman. Don de Mrs. Mary Dudley Miur. © Musée McCord.

Figure 43 Humphrey Lloyd Hime, *Susan, une Métis moskégonne, Man., 1857-1858*, 1857-1858, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier - papier albuminé, 17 x 13 cm. Collection Notman. © Musée McCord.

Figure 44 Humphrey Lloyd Hime, *Femme chippewa avec un enfant dans un porte-bébé, Man., 1858*, 1858, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier - papier albuminé, 17 x 13 cm. Collection Notman. © Musée McCord.

Figure 45 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters*, 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 46 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 47 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *In Defiance*, 2016, photographie.

Sources : <https://www.easterndoor.com/2016/10/27/standing-in-defiance-of-stereotypes/>

Figure 48 Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 49 Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina*, 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 50 Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 51 Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 52 Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 53 Étang du Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal. Novembre 2017. Photographie argentine Gabrielle Lauzon.

Figure 54 Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 55 Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Figure 56 Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (haut de la murale), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (bas de la murale), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Figure 57 Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (détail), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Figure 58 Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Figure 59 Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (détail), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.

Figure 60 Raphaël Benedict, *Sous la peau*, 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 61 Raphaël Benedict, *Sous la peau* (détail), 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 62 Raphaël Benedict, *Sous la peau* (détail), 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 63 Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 64 Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 65 Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 66 Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*, 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 67 Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 68 Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 69 Richard Robertson, *Le regard perçant*, 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*, 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 70 Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Figure 71 Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations*, 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds. © Exeko.

Figure 72 Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations*, 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds. © Gabrielle Lauzon.

Figure 73 Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations* (détail), 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds. © Exeko.

Figure 74 Isabelle Anguita, *Nous / Namu / Ninan*, 2016, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, collage de tissus et papier recyclés, 8 pieds x 8 pieds. © Exeko.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Louise Vigneault pour sa rigueur, son intelligence et sa sensibilité. Merci de m'avoir guidée dans ce cheminement avec confiance et patience.

Un merci du fond du cœur aux artistes qui ont généreusement accepté de discuter avec moi. Nos partages m'ont énormément apporté tant au niveau intellectuel que personnel. Je tiens à vous transmettre toute ma gratitude et mon admiration. Merci à France Trépanier pour sa générosité intellectuelle avec moi comme dans ses écrits. Merci à France Gros-Louis Morin pour sa grande sensibilité et son ouverture qui m'ont beaucoup aidée à un moment important. Merci à Simon M. Benedict pour m'avoir permis de casser la glace, et à Raphaël Bénédict pour sa générosité. Merci aussi à Raymond Dupuis pour l'enrichissante discussion, et à Frédéric Péloquin pour la journée passée avec ses talentueux élèves de La Gang à Rambrou.

Finalement, un merci très spécial à Jean St-Onge et Élisabeth Kaine pour notre rencontre au détour d'un hasard à Coin-du-Banc. Merci de m'avoir donné la poussée dont j'avais besoin, l'accueil et la confiance.

Merci à Sylvie Paré, pour tout le travail qu'elle fait pour le Jardin et les arts autochtones au Québec. Merci de m'avoir généreusement accordé l'accès aux archives du concours qui m'ont été d'une aide inestimable.

Merci également au Jardin botanique de Montréal et à Lise Servant pour les photographies des œuvres sans lesquelles je n'aurais pas pu faire ce travail.

À mes amies,

Jo-Annie, pour notre amitié qui m'est tellement précieuse, pour la complicité et l'amour.
Claudine, pour tes encouragements, pour nos discussions et ton esprit critique que j'admire énormément.

Aux trois autres, bien sûr, qui attendent impatiemment leurs remerciements. Pour notre enfance et les rires. Vous faites partie de moi... *Une opportunité.*

À Emmanuel, pour notre rencontre il y a six ans comme aujourd'hui. Pour notre histoire et ton cœur énorme qui m'émeut toujours plus.

À mes frères aussi, que j'aime beaucoup.

Ce mémoire est dédié à mes parents. Vous m'avez appris la nature et l'émerveillement. Je vous en suis pour toujours reconnaissante.

Merci à mon père pour les patrouilles à Forillon et pour la Gaspésie. Merci pour ton intelligence, ta curiosité et ton constant désir d'apprendre. Je t'aime.

Finalement, à ma mère, sans qui ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Les mots me manquent, évidemment... Mais je pense que tu sais. Merci pour ta force. Pour m'avoir appris l'empathie, la compassion et la bienveillance.

« Ma mère, ma vie, mon cœur », comme un ancien poème...

« N'oublie pas qu'une journée, bonne ou mauvaise, est toujours un enseignement »¹.
- Jean St-Onge, artiste innu.

¹ Enseignement de Jean St-Onge lors d'une rencontre fortuite le 19 juillet 2019 à Coin-du-Banc en Gaspésie.

Introduction

La science autochtone s'exprime dans la métaphore, le rêve, l'art et l'artisanat, le cinéma, la danse, la musique, la chanson, la littérature, la poésie, la chasse et la pêche, la guérison, les plantes médicinales, et c'est là sa contribution à l'humanité. Nous sommes un peuple de sept directions dans le grand cercle de la vie et dans l'hyperespace (les quatre points cardinaux, l'axe haut/bas et le temps). Cette perception en 360 degrés est un regard qui tient compte de l'ensemble des directions possibles. Le "Nous" et le "Je" sont au centre de cette hypersphère, portés par la beauté (art), le savoir (science) et la santé qui nous font marcher dans les pas de nos ancêtres, pieds-nus-sur-la-terre-sacrée. [...] Dans la conscience autochtone, la science est aussi une forme d'art qui incorpore objectivement une explication d'une réalité du monde naturel impliquant également une façon de "voir et regarder". Ainsi, l'art et la science seraient les deux facettes d'une même réalité².

- Jacques Kurtness. Intellectuel et homme politique innu originaire de Mashteuiatsh.

En 2001, à l'occasion de la célébration du 300^e anniversaire de la Grande Paix de Montréal est inauguré le Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal³. Cependant, l'idée d'un Jardin autochtone s'est formée bien avant son année d'ouverture. Dès les balbutiements du projet d'un Jardin botanique à Montréal, en 1930, le frère Marie-Victorin et l'architecte Henry Teuscher avaient eu l'idée d'aménager un jardin de plantes médicinales utilisées par les communautés autochtones⁴. En 1950, le botaniste et ethnologue Jacques Rousseau, autre personnalité fondamentale de l'élaboration du Jardin, annonce la réalisation d'un « jardin indien » qu'il n'aura malheureusement ni le temps ni les moyens de mener à terme. Il faudra attendre 1999 pour que les moyens nécessaires à la création d'un tel jardin soient mis en place. On présente alors un avant-projet à l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador qui lui donnera son appui. Il consiste à réaliser un jardin qui incarne les différents écosystèmes dans lesquels ont évolué les Premières Nations du Québec. Si plusieurs personnalités autochtones ont accepté de représenter le projet, c'est principalement, comme le mentionne le porte-parole Florent

² Jacques KURTNESS (2018). « Préface : Art et science : deux faces d'une même pièce de monnaie », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 48, nos 1/2, p. 4.

³ ESPACE POUR LA VIE (2001). « Jardin des Premières-Nations. Histoire », *Espace pour la vie*, [En ligne] <http://espacepouurlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 10 mars 2018.

⁴ Francine HOFFMAN (2001). « Aux sources du Jardin des Premières-Nations », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 8.

Vollant, parce que la démarche était portée par un réel respect envers les peuples autochtones et qu'il semblait y avoir un désir véritable d'entendre les communautés et de les faire pleinement participer à l'élaboration du jardin⁵. Aussi, le jardin a été inauguré avec la participation de nombreuses personnalités autochtones. C'est le projet dédié aux Premières Nations le plus important réalisé sur l'île de Montréal jusqu'à maintenant⁶.

En 2017, les responsables du Jardin des Premières-Nations, avec 15 autres organisations artistiques et 61 artistes autochtones, a signé le *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations autochtones au Québec*, rédigé à la suite des discussions et réflexions ayant eu lieu lors de la rencontre sur « L'État des lieux sur les arts autochtones au Kébec » :

Ce manifeste se veut une clé pour éliminer l'écart actuel entre les arts autochtones du Kébec et ceux du reste du Kanata, mais aussi entre les arts autochtones et les arts allochtones au Kébec même. Une clé pour permettre aux arts autochtones de rayonner au cœur du développement général de l'art et de la culture au Kébec⁷.

De la même manière, le document *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*, rédigé en 2011 par France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, fait état de la sous-représentation (et du sous-financement) de l'art public autochtone au Québec⁸. Les institutions artistiques du Québec et du Canada, affirment-ils, devront s'adapter et intégrer les approches autochtones vis-à-vis de l'art et de son déploiement muséal⁹. Dans le même ordre d'idée, Sylvie Paré, artiste d'origine wendat et québécoise et agente culturelle du Jardin des Premières-Nations, soutient qu'il « y a toute une muséologie à développer dans les musées d'art du Québec

⁵ Luc BROUILLET (2001). « Une chance unique de tisser de nouveaux liens », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 2.

⁶ ESPACE POUR LA VIE (2001). « Jardin des Premières-Nations. Histoire ». *Op. cit.*

⁷ ONDINNOK (2018). *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations autochtones au Québec*, Montréal : L'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec, p. 2, [En ligne], <http://www.ondinnok.org/fr/manifeste-pour-l'avancement-des-arts-des-artistes-et-des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec/>. Consulté le 27 novembre 2018.

⁸ France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : analyse de la connaissance et de la documentation*, Conseil des arts du Canada, p. 26, [En ligne], <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2012/05/comprendre-les-arts-autochtones-au-canada-aujourd-hui>. Consulté le 27 novembre 2018.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

pour développer des méthodes et des approches innovatrices avec les Premières Nations »¹⁰. C'est d'ailleurs ce qui l'a motivée à offrir un lieu unique d'exposition d'art autochtone public au Québec à travers l'espace du Jardin des Premières-Nations :

Il était primordial pour moi — par ma formation, mes intérêts, et la situation des artistes au Québec — de créer un lieu qui participe à la diffusion du travail des artistes autochtones. [...] L'objectif est de faire connaître un artiste en plus de l'aider, en lui constituant un dossier d'artiste, dans sa carrière professionnelle. À part les galeries parallèles, on ne peut pas compter sur les musées d'art contemporain pour le moment. [...] Il est certain que, dans le milieu de l'art actuel autochtone au Québec, on peut compter les artistes [autochtones] sur les doigts de la main, mais il faut aussi penser à ceux et celles qui s'en viennent¹¹. ».

De 2003 à 2017, ce jardin a été le lieu d'exposition de 12 œuvres d'artistes autochtones (individuelles ou collectives) dans le cadre du Concours d'œuvre murale éphémère lancé par Sylvie Paré. Le Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal est l'un des seuls espaces offrant une vitrine publique à l'art autochtone du Québec. Par ailleurs, dans l'article « Du grenier à la forêt : Le musée de l'immatériel », Sylvie Paré traite également du Jardin comme d'un des rares espaces d'exposition adéquats pour l'art autochtone en général :

Si les relations à la terre sont une des caractéristiques des peuples autochtones liées à un patrimoine immatériel, il est donc important d'offrir un espace de création qui soit la terre elle-même, or ce jardin en est un. [...] Comme musée de l'immatériel, il offre avant tout un territoire aux artisans, aux artistes, aux musiciens, aux danseurs, aux conteurs, aux botanistes, aux chercheurs et à ceux qui sont tout cela à la fois, afin de prendre part à ces re-créations collectives basées sur la tradition. C'est dans ce nouvel espace, souhaitons-le, que la transmission des connaissances pourra reprendre son cours, pour que la puissance de vie recommence à se déverser normalement et qu'elle redonne parole aux arbres, aux animaux, aux nuages, aux pierres, aux objets qui nous entourent et à nous-mêmes. [...] Le musée de l'immatériel, qu'il soit personnel ou collectif, va bien au-delà d'un simple geste de collectionnement, il est avant tout une sorte de territoire où les frontières entre la dimension visible et invisible des choses n'existent pas. Il est éphémère en apparence, mais il assure une continuité. Tel un jardin qui serait de nature semblable aux créations qu'il engendre : voilà une de ses plus belles célébrations. Créer, grâce

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Sylvie PARÉ dans Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Territoires et trajectoires : 14 dialogues sur l'art et les constructions radicales, culturelles et identitaires*, Montréal : Éditions Artex, p. 129.

à l'immersion dans la nature, pour un peuple qui n'a cessé de renouveler ses propres relations à la terre, ne peut être que des plus bénéfiques¹².

Bien qu'il ait exposé d'importantes œuvres autochtones dans un contexte de quasi-absence d'art public autochtone, ce concours n'a fait l'objet d'aucune étude ni même de rétrospective. Les textes du sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand ainsi que ceux de Sylvie Paré constituent la grande majorité des écrits qui se sont penchés sur le concours et les œuvres. Alors que Sioui Durand a rédigé un article sur la plupart des œuvres lauréates et Sylvie Paré, plusieurs communiqués et articles pour le blogue *Espace pour la vie* du Jardin botanique de Montréal, il existe très peu d'articles ou de textes qui se penchent sur les œuvres du concours, situation que celle-ci déplore dans une entrevue accordée à Monika Kin Gagnon : « [c]e qui demeure encore difficile à changer, c'est l'ouverture des revues d'art à publier des articles d'experts sur ce genre de projet »¹³. Il s'agit là de la contribution que j'ai voulu apporter dans le cadre de ma maîtrise. Je propose de rassembler l'ensemble de cette exposition « éphémère » afin de relever son discours général et les liens que les œuvres entretiennent entre elles et avec le Jardin. À travers leurs analyses formelle et symbolique, je souhaite réfléchir aux dimensions immatérielles des territoires. En ce sens, si Sylvie Paré soutient que le Jardin des Premières-Nations propose « d'autres regards » nécessaires dans l'appréhension des arts autochtones, je tenterai de relever ceux qu'adoptent les œuvres murales du concours¹⁴. Ce travail se veut un premier portrait de cette exposition. Il s'agit surtout de rassembler les douze œuvres murales afin de proposer un portrait collectif de cette exposition aussi singulière qu'exceptionnelle.

Entamer une réflexion en lien avec les Premières Nations exige un exercice épistémologique en soi : force est de reconnaître que les projets de recherches les concernant et les méthodologies empruntées ont parfois été dénoncés par les communautés. Linda Tuhiwai Smith, professeure et chercheuse maorie en études autochtones, écrit à ce propos que la recherche est un espace de conflit entre les conceptions occidentales du savoir

¹² Sylvie PARÉ (2003). « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, p. 76-77, [En ligne], file:///Users/gabrielle/Downloads/Du_grenier_%C3%A0_la_for%C3%A0t_le_mus.pdf. Consulté le 22 décembre 2018.

¹³ Sylvie PARÉ dans Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

et celles de l'« Autre »¹⁵. Il est impossible, explique-t-elle, de réfléchir aux questions sur les méthodologies dans le cadre d'études concernant les Premières Nations sans reconnaître que les structures coloniales sont profondément ancrées dans les pratiques de recherche¹⁶. Ainsi, même dans les cas où la recherche en question porte « sur » des questions autochtones, les méthodes, les systèmes et les modèles de connaissance employés restent ceux de la société dominante. La préséance de l'approche scientifique conçue uniquement à travers le prisme de la raison (la rationalité) constitue selon elle une absurdité, voire une aberration¹⁷. Alors que cette approche écarte, et même dénigre tous les autres systèmes de connaissances — qualifiés souvent de savoirs irrationnels ou secondaires —, Tuhiwai Smith souligne avec ironie que ceux-là mêmes, ainsi que les peuples auxquels ils appartiennent, ont été l'objet de très nombreuses recherches¹⁸. La recherche n'est pas, soutient-elle, un exercice innocent ou distant, car elle participe d'un système colonial¹⁹. Ainsi, le document sur « Les possibilités de la recherche autochtone » parrainé par le CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines) suggère que la recherche autochtone devrait être une méthode plutôt qu'un champ d'études²⁰. À partir de ce constat, il m'a paru primordial de construire ma réflexion en adéquation avec mon sujet. Il m'a fallu non seulement réfléchir aux œuvres d'art, mais également, et surtout, le faire de manière cohérente. Il ne s'agissait pas simplement d'atteindre un objectif précis, mais d'explorer les espaces de réflexion offerts par les œuvres et le jardin. Pour ce faire, je me suis inspirée largement des réflexions de Shawn Wilson rapportées dans l'ouvrage *Research is Ceremony. Indigenous Research Methods*, dans lequel il souligne l'importance d'intégrer les ontologies, épistémologies, méthodologies et axiologies des Premières Nations, ce qu'il nomme « *an Indigenous paradigm of research* ». Il suggère notamment que, dans ce modèle de recherche, une réflexion ne peut se construire de manière strictement linéaire :

¹⁵ Linda TUHIWAI SMITH (2012) [1999]. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, London, Ont. : Zed Books, p. 2.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ Craig MCNAUGHTON et Daryl ROCK (2003). *Les possibilités de la recherche autochtone : résultats du Dialogue du CRSH sur la recherche et les peuples autochtones*, Ottawa : Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, p. 4, [En ligne], http://publications.gc.ca/collections/collection_2016/crsh-sshrc/CR22-65-2004-fra.pdf. Consulté le 10 juillet 2019.

*So an Indigenous style of analysis has to look at all those relations as a whole instead of breaking it down, cause it just won't work. So it has to be more of an intuitive logic, rather than a linear logic, because you can't just break everything down into small parts and use a linear logic to bring them back together to a whole*²¹.

Dans cette optique, la réalité est l'ensemble des relations qui la compose, « *a process of relationships* »²². Il prend l'exemple du terme « grand-mère » qui, dans la langue cri, n'existe qu'en relation à une autre personne : « *it is either "my grandmother" or "your grandmother", kookoom. When I have asked people how to say grandmother, the response was, "You can't be a grandmother without being attached to something"* »²³. Il s'agit donc d'un système de connaissance basé sur les relations qui le constituent. Ces relations sont au cœur même de l'ontologie et de l'épistémologie selon son modèle de recherche. Il en va de même de la méthodologie, laquelle, explique Wilson, est l'ensemble des relations formées par la recherche²⁴. Il affirme par ailleurs que le savoir est partagé avec l'entièreté des relations qui composent l'univers et que les nouvelles relations mises au jour par la recherche viennent avec la responsabilité de respecter toutes les autres²⁵. Il souligne également l'importance de respecter l'idée même en lui offrant un milieu sain et adéquat :

*[...] the presentation or knowledge transfer is again all about continuing healthy relationships. Having a relationship with an idea also means that you must honour and respect that idea. The environment where the idea is to be discuss or further built upon must be appropriately developed and maintained. A healthy relationship cannot be built or flourish in an unhealthy environment*²⁶.

Si la notion de relation est au cœur de la recherche telle que présentée dans un paradigme autochtone, elle est également omniprésente dans les œuvres du concours d'œuvre murale éphémère. Aussi, mon approche méthodologique fait appel à l'idée d'interconnexion et de relation.

²¹ Shawn WILSON (2008). *Research is Ceremony. Indigenous research methods*, Black Point, N. S. : Fernwood Publishing, p. 119.

²² *Ibid.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

Par ailleurs, ce mémoire laissera beaucoup de place à l'intuition. À ce propos, Stan Wilson, père de Shawn Wilson, affirme : « *We need to remember that research does not have to be formal. It is a ceremony for improving your relationship with an idea. It takes place every day and has taken place throughout our history* »²⁷. C'est également ce que soutient Sylvie Paré pour qui la démarche scientifique devrait également prendre en compte la sensibilité qui est aussi une forme d'intelligence : « Je ne parle pas de l'expérience esthétique qui réfère nécessairement à une idée spécifique de la beauté, mais plutôt à une expérience globale dans laquelle la mémoire et les sens font partie du processus d'intellection »²⁸.

Ainsi, à la lecture de Shawn Wilson, j'ai privilégié une approche heuristique qui m'a permis d'ajuster les outils théoriques et les concepts au fur et à mesure que progressait ma réflexion. En ce sens, on observe une évolution tout au long du texte quant aux différentes approches et méthodes adoptées. Si j'ai choisi de ne pas harmoniser le tout, c'est notamment pour permettre au lecteur de suivre le parcours de ma réflexion et de ma démarche : laisser les traces de mon cheminement. Alors que la première partie de mon mémoire revêt davantage un caractère académique classique, la deuxième partie laisse, quant à elle, plus d'espace à l'intuition et à la parole des artistes. À travers leurs témoignages écrits, recueillis et conservés par Sylvie Paré, ainsi que par leur partage et générosité à travers nos échanges, plusieurs des artistes lauréats du concours m'ont guidée dans ce processus et cheminement vers l'inintelligible. L'ouvrage *Voix, visages, paysages : les premiers peuples et le XXI^e siècle*, dirigé par Élisabeth Kaine, Jacques Kurtness et Jean Tanguay, m'a également été d'une aide précieuse quant aux conceptions, aux philosophies et aux relations qu'entretiennent les Premières Nations avec le territoire, l'espace et le temps, ainsi qu'aux défis auxquels ils font face. Il rassemble en effet des centaines de témoignages, partages et enseignements oraux provenant directement des membres de dix-huit communautés autochtones et inuits du Québec, retranscrit par les auteurs. Les pistes de réflexion proposées par France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, dans le document *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui*, constituent également des

²⁷ Stan WILSON dans *ibid.*, p. 110.

²⁸ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 124.

repères présents tout au long de mon mémoire. Les auteurs suggèrent notamment d’aborder les arts autochtones en faisant le « tour de l’arbre » à travers huit perspectives réfléchies dans une vision globale et circulaire²⁹. Tout en essayant d’éviter de généraliser les préoccupations, les croyances et les modes de vie à l’ensemble des membres et des communautés des Premières Nations, ce mémoire vise donc à décroiser les perspectives et à mettre en lumière la multitude de relations matérielles et immatérielles qui circule dans les territoires et les espaces de tous genres.

Le premier chapitre se penchera sur les relations entre regard, environnement et jardin, de manière à remettre en question la dichotomie entre nature et culture. Il y sera question de la mise à distance du monde par le sens de la vue. Je m’intéresserai d’abord aux conséquences qui découlent de la vision unique, que j’appelle la *vision paysage*, sur les conceptions et utilisations des territoires et de l’environnement en général. Comme le souligne Linda Tuhiwai Smith, le regard est intimement lié à la colonisation et à l’appropriation : « *They came, they saw, they named, they claimed* »³⁰. Pour ce faire, je dépeindrai rapidement l’histoire des jardins botaniques en lien avec les grandes explorations et la colonisation des « nouveaux » territoires. Je m’intéresserai particulièrement à la scission entre nature et culture qui découle de cette nouvelle relation au monde et à la distanciation qui s’opère par une certaine manière de « voir » l’environnement comme *paysage*. J’aurai notamment recours aux réflexions de Philippe Descola quant à la remise en question de l’opposition entre nature et culture. Je me référerai également à Pierre Alphandéry et Martine Bergues pour réfléchir aux liens et aux tensions entre paysage et territoire. Ces questions ont également été réfléchies par Catherine Grout et Denis Delbaere, relativement à ce qu’ils appellent la pratique du paysage. Ces derniers suggèrent que le paysage peut parfois être vécu comme une appropriation, voire une violence pour ceux qui n’utilisent pas ce paradigme de représentation géographique. C’est également ce que soutient Augustin Berque dans son ouvrage *Les raisons du paysage*, alors qu’il se penche sur la relation entre vision et paysage. Je m’attarderai particulièrement sur ses réflexions concernant le regard comme un « acte souverain » duquel découlent une

²⁹ France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*

³⁰ Linda TUHIWAI SMITH (2012) [1999]. *Op. cit.*, p. 83.

extériorisation et une distanciation entre l'homme et son environnement. Dans un deuxième temps, je m'attarderai au contexte sociopolitique des Premières Nations au Canada et au Québec, notamment en ce qui a trait aux négociations et aux enjeux territoriaux. Dans son ouvrage *Aménager la coexistence : les peuples autochtones et le droit canadien*, Sébastien Grammond, professeur en droit et juge à la Cour fédérale, souligne notamment les nombreuses injustices, hypocrisies et impasses de la Loi sur les Indiens³¹. La question du partage équitable et des responsabilités dans la gestion des territoires est également posée et discutée dans la *Stratégie de développement durable des Premières Nations du Québec et du Labrador* qui postule l'importance fondamentale et le lien viscéral qui lie la santé culturelle des communautés autochtones à l'occupation et à la prise en charge de leurs territoires³². Dans un troisième temps, je présenterai le Jardin des Premières-Nations comme un espace qui invite à repenser les territoires. L'ouvrage *Voix, visages, paysages*, dirigé par Kaine, Kurteness et Tanguay, ainsi que *La terre qui pousse* de Daniel Clément, me permettront d'aborder le Jardin en regard des expériences, des conceptions et des préoccupations environnementales des Premières Nations du Québec. L'expérience de ce lieu permet en effet non seulement de remettre en question l'opposition entre nature et culture, mais également de mettre en lumière la valeur patrimoniale des territoires du Québec comme lieux ayant été *cultivés* durant des millénaires d'occupation et de déplacements. C'est précisément ce à quoi répondent les douze œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère du Jardin des Premières-Nations qui a eu cours de 2003 à 2017. Je terminerai donc le premier chapitre par la présentation du concours et des différents espaces de réflexions qu'il partage avec le Jardin.

Le deuxième chapitre s'articulera autour de l'analyse et de la mise en relation et en dialogue des douze œuvres du Concours. Cette exposition met en lumière l'importance de l'immatériel et des relations qui y sont tissées, et la manière dont les œuvres forment un ensemble cohérent qui incarne l'idée d'interconnexion. Plutôt que de les analyser selon

³¹ Sébastien GRAMMOND (2003). *Aménager la coexistence : les peuples autochtones et le droit canadien*, Bruxelles : Bruylant, p. 153.

³² Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Stratégie de développement durable des Premières Nations du Québec et du Labrador*, Wendake : Institut de développement durable des Premières Nations du Québec et du Labrador, [En ligne], http://iddpnq1.ca/wp-content/uploads/2015/09/2006-Strategie_developpement_durable_Premieres_Nations.pdf. Consulté le 15 septembre 2018, p. 16.

l'ordre chronologique de leur exposition et une approche linéaire, j'ai privilégié une approche circulaire, ou englobante. Bien qu'elles aient été exposées séparément les unes à la suite des autres, les douze œuvres murales du concours partagent énormément de ressemblances et semblent même dans plusieurs cas se répondre. C'est également la raison pour laquelle je n'ai ni pensé ni organisé les œuvres dans mon texte selon des catégories ou des divisions. Les appréhender dans leur ensemble me permettait plus facilement de passer de l'une à l'autre, de les faire dialoguer sans rupture. Il s'agit donc, comme le suggère Wilson, de tenter de mettre en place une réflexion circulaire et non linéaire. Aussi, la méthode du « tour de l'arbre » proposée par France Trépanier et Chris Creighton-Kelly me sera très utile. Les douze œuvres murales du Jardin des Premières-Nations englobent les huit perspectives de cette approche. Elles présentent différentes visions autochtones, traitent de l'histoire du territoire et de son avenir, portent les réflexions des artistes quant à l'art autochtone et à l'art occidental, dénoncent les systèmes coloniaux et leurs répercussions sur les territoires et les communautés, et s'inscrivent également dans les territoires, dans le passé comme dans le futur. Ces différentes perspectives seront discutées et mises en relation les unes avec les autres depuis les différents regards que présentent les murales : celui de l'animal, du territoire, des arbres, du temps et des ancêtres. Il s'agit de différentes strates de mémoires comprises dans les territoires vécus comme des lieux *cultivés* par les innombrables interactions et récits qui s'y sont déroulés. J'emprunterai la notion d'« archéologies poétiques » de Michaël La Chance et Richard Robertson pour définir ces « entre-espaces » immatériels et mémoriels qui font partie de nos « lieux d'existence »³³. Ces archéologies poétiques réactualisent et entretiennent des relations avec les espaces immatériels, *oubliés*, et dont l'artiste innu Richard Robertson affirme qu'ils « doivent être compris et protégés »³⁴. Il s'agit donc de regrouper ces douze œuvres et d'en proposer une lecture d'ensemble. Compte tenu de l'absence de textes ou d'ouvrages traitant de l'exposition dans son entièreté, mon mémoire se veut une première piste de réflexion dans l'espoir que d'autres viennent ensuite l'enrichir.

³³ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Les bruits et les feux de l'Ouiatchouan. Les archéologies poétiques de Richard Robertson*, Chicoutimi : Éditions Interritoires, p. 54.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

CHAPITRE 1

1. Les enjeux environnementaux : L'Occident et la distance au monde

En novembre 2019, une vaste étude menée par l'Université de la Colombie-Britannique conclut que la biodiversité est plus riche et prospère sur les territoires dont la gestion revient aux communautés autochtones. L'étude qui portait sur les oiseaux, les mammifères, les amphibiens et les reptiles au Canada, au Brésil et en Australie, démontre même que leur nombre est plus élevé sur les territoires gérés par les Autochtones que dans les zones protégées telles que les réserves naturelles³⁵. Selon Richard Schuster, principal auteur de l'étude, cette donnée suggère que ce sont les pratiques de gestion de terres des Premières Nations qui favorisent cette richesse en termes de biodiversité³⁶. Devant les défis environnementaux urgents auxquels font face nos sociétés, Randall S. Abate et Elizabeth Ann Kronk Warner affirment justement que le développement d'un modèle interculturel dans la lutte contre les changements climatiques est primordial :

Native place-based knowledge serves as a powerful repository of scientific information about how to ensure the survival of distinctive ecosystem given the threat of climate change, and it also serves as a repository of ethical norms about what the optimal relationship should be between human beings and the natural environment. [...] An intercultural model of climate equity will inspire new alternatives to guide environmental and development policies for our collective future. [...] In that dual experience, the vulnerability of indigenous communities to climate change in addition to the knowledge about their environment - whether through its rich diversity or through its marginal status - may provide lessons for how best to cope with global change³⁷.

C'est notamment pour ces raisons que les jardins botaniques du Canada ont dévoilé en 2006 le plan d'action « Conservation de la diversité des plantes : le défi de 2010 pour les jardins botaniques canadiens », visant à mettre en valeur la conservation et l'étude des

³⁵ Richard SCHUSTER et coll. (2019). « Vertebrate biodiversity on indigenous-managed lands in Australia, Brazil, and Canada equals that in protected areas », *Environmental Science & Policy*, novembre, vol. 101, [En ligne], <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1462901119301042>. Consulté le 8 août 2019.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Climate change and indigenous peoples: the search for legal remedies*, Cheltenham, UK: Edward Elgar, p. 95-98.

plantes indigènes³⁸. Il s'agit aussi de mettre en lumière la place fondamentale qu'occupe la biodiversité au sein des structures sociales de plusieurs communautés au pays, notamment les communautés autochtones en ce qui a trait aux besoins culturels, nutritionnels, spirituels, médicaux, etc.³⁹ Le thème 4 du plan d'action de 2006 portait d'ailleurs sur l'engagement à développer de meilleures politiques et pratiques à l'égard notamment des relations « entre les peuples autochtones, la conservation des plantes et les jardins botaniques au Canada »⁴⁰. Depuis 2001, non seulement le Jardin botanique de Montréal a mis en place un programme de recherche en ethnobotanique qui collabore directement avec les communautés autochtones, mais le Jardin des Premières-Nations est devenu un acteur incontournable de cet engagement⁴¹. En regard des défis environnementaux et sociaux auxquels nous faisons face à l'époque actuelle, il me semble primordial de mettre en lumière les efforts qui y sont déployés pour nous enseigner l'importance de la préservation de l'environnement et des ressources naturelles, ainsi que la vitalité et les relations culturelles de toutes sortes, qui s'opèrent sur notre territoire.

Les missions du Jardin botanique de Montréal sont nombreuses. Comme le souligne Aude Porcedda dans son mémoire concernant les Muséums Natures de Montréal, ses finalités sont non seulement d'ordre environnemental et scientifique, mais également éducatif, patrimonial, culturel et social, notamment⁴². Toutefois, le mandat du Jardin des Premières-Nations concerne plus précisément la sensibilisation des visiteurs, à travers les cultures, les connaissances et les expériences des Autochtones, à la nécessité de développer et d'entretenir un dialogue respectueux et une relation harmonieuse avec la terre⁴³. Il s'agit

³⁸ David A. GALBRAITH et Laurel MCIVOR (dir.) (2006). *Conservation de la diversité des plantes : le défi de 2010 pour les jardins botaniques canadiens*, Londres : Botanic Gardens Conservation International. Investing in Nature : un partenariat canadien pour les plantes et Botanic Gardens Conservation International, p. 7, [En ligne], https://www.bgci.org/files/Canada/french_docs/2010challengefr.pdf. Consulté le 15 août 2018.

³⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² Aude PORCEDDA (2007). *Les défis et enjeux du changement vers le développement durable : L'analyse stratégique des Muséums Nature de Montréal*, Thèse : Université du Québec à Montréal / Muséum national d'histoire naturelle de Paris, p. 296 : « Les MNM se caractérisaient par la multiplicité de leurs finalités municipales, patrimoniales, culturelles, scientifiques, éducatives, sociales, environnementales, commerciales et administratives ».

⁴³ Vincent ASSELIN (2001). « Suivez le guide », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 4.

effectivement d'un précieux lieu d'ouverture et de rencontre avec les Premières Nations qui permet de prendre connaissance de leurs réalités, de leurs droits et de leur avenir sur le territoire⁴⁴. Dans une entrevue accordée pour l'ouverture du jardin, le porte-parole, Florent Vollant, se réjouit de voir immerger sur l'île de Montréal un lieu « qui soit représentatif des Autochtones. [...] Un lieu où les Autochtones invitent le monde à les découvrir ! »⁴⁵. Ceux-ci nous invitent non seulement à penser et à trouver des ententes pour un partage plus juste du territoire que nous habitons, mais également à comprendre son importance et nos responsabilités quant à sa préservation⁴⁶. Selon Luc Brouillet, président des Amis du Jardin botanique de Montréal : « Le Jardin des Premières-Nations nous offre une occasion unique de retisser par la voie de la Nature, commune à tous, et plus particulièrement par celle des plantes utilisées par les nations amérindiennes du Québec »⁴⁷. À ce titre, les concepteurs et les agents culturels de ce jardin font preuve d'innovations et de *leadership* à plusieurs égards. En tant que jardin d'écosystèmes, il suscite des questionnements sur notre rapport au territoire. Vincent Asselin, l'architecte paysager du jardin, avance que ce lieu offre « une réalisation originale où les frontières s'éliminent pour laisser découvrir une nouvelle nature »⁴⁸. Paradoxalement, cette « nouvelle nature » est celle que nous côtoyons depuis plus de 400 ans.

1.1 Jardin et colonisation

L'histoire des jardins botaniques en Occident est révélatrice de la relation que les sociétés européennes et américaines ont entretenue avec la nature au fil des cinq derniers siècles. Il faut d'abord souligner que leur apparition dans leur forme plus aboutie s'est opérée à l'époque des grandes explorations et de la découverte par les Européens de nouveaux territoires, dont l'Amérique. Le jardin de Padoue, réalisé en 1545, est considéré comme le premier jardin botanique, suivi de celui de Pise en 1543 et de Bologne en 1568.

⁴⁴ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Jardin des Premières-Nations*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 30 juillet 2018.

⁴⁵ Martin PAQUET (2001). « Florent Vollant : " Partager notre fierté dans le respect des différences ! ", *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3 p. 3.

⁴⁶ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). « Jardin des Premières-Nations. Description », *Espace pour la vie*, [En ligne], <http://espacepourlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 30 juillet 2018.

⁴⁷ Luc BROUILLET (2001). *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁸ Vincent ASSELIN (2001). *Op. cit.*, p. 4.

En 1560, on en compte déjà 60 sur le territoire de l'Italie⁴⁹. Avec les grandes explorations, l'Europe découvre une nouvelle partie de la vaste flore mondiale. L'intérêt de créer des espaces pouvant regrouper, rêve-t-on, toutes les espèces végétales en un seul lieu voit le jour sous un angle qui se veut de plus en plus « scientifique »⁵⁰. Toutefois, cette approche se manifeste, comme il était coutume à la Renaissance, à travers le prisme de la vision chrétienne du monde. Un des premiers exemples plus affirmés de cette double vocation, scientifique et religieuse, est le Jardin botanique de l'Université d'Oxford, créé en 1621, dont la mission était « de promouvoir l'apprentissage et la gloire de Dieu »⁵¹. Selon le paysagiste Yves-Marie Allain, longtemps directeur du service des cultures du Muséum national d'histoire naturelle de Paris, il s'agissait notamment, pour les premiers botanistes, de tenter de recréer le jardin d'Éden, le Paradis perdu, en réunissant « toutes les flores dispersées au moment du pécher originel »⁵². Dans un langage symbolique, l'historien et directeur de recherches à l'Université de Wilhelm, Thomas Lente, résume poétiquement cette pensée en écrivant que « [l]e mythe judéo-chrétien de la Création du monde est ainsi le mythe fondamental de la culture : le désordre primitif est mué en jardin »⁵³. Encore aujourd'hui, les comparaisons avec le paradis sont omniprésentes dans la littérature sur les jardins. Si, à l'époque du Moyen Âge, nous explique la conservatrice Élisabeth Antoine, le jardin clôt faisait figure de paradis « où se réconcilient l'âme et les sens »⁵⁴, aujourd'hui, la spiritualité liée aux jardins se traduit encore par une forme de mysticisme, même athée, où l'expérience vécue par le visiteur peut parfois sembler relever du divin. C'est du moins ce qui ressort le plus souvent lorsqu'il est question de l'expérience du jardin dans la poésie et même la littérature botanique ;

Pour faire un jardin, il faut un morceau de terre et l'éternité — Gilles Clément, paysagiste⁵⁵.

⁴⁹ Yves-Marie ALLAIN (2012). *Une histoire des jardins botaniques. Entre science et art paysager*, Versailles : Éditions Quae, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ BOTANIC GARDENS CONSERVATION INTERNATIONAL (n. d.). « The History of Botanic Gardens », *Botanic Gardens Conservation International*, [En ligne], <https://www.bgci.org/resources/history/>. Consulté le 25 février 2018.

⁵² Yves-Marie ALLAIN (2012). *Op. cit.*, p. 18.

⁵³ Thomas LENTE (2001). « Jardin montre-toi », *Beaux-arts magazine*, hors-série, p. 53.

⁵⁴ Élisabeth ANTOINE (2001). « Jardin médiéval », *Beaux-arts magazine*, hors-série, p. 10.

⁵⁵ Gilles CLÉMENT

Le bout du monde et le fond du jardin contiennent la même quantité de merveilles
— Christian Bobin, poète⁵⁶.

N'avez-vous pas remarqué, avec Cioran, qu'un jardin botanique est souvent l'image du Paradis ? Un zoo, quoi qu'on fasse, ressemble plutôt à l'Enfer — Francis Hallé, botaniste français⁵⁷.

Créer un jardin, c'est forcément s'inspirer des images les plus idylliques que l'on puisse imaginer, c'est ainsi que l'on se crée son petit paradis où se mêlent fruits, fleurs, oiseaux et où l'homme vit en harmonie avec ce monde qui l'entoure — Yves Gosse de Gorre, paysagiste⁵⁸.

C'est d'ailleurs ce que suggère aussi Rory Stuart lorsqu'il soutient que les sentiments de dévotion et de tranquillité de l'esprit que l'on peut ressentir devant l'architecture religieuse — cathédrales, monastères, églises — sont souvent similaires aux sentiments que l'on ressent en visitant un jardin⁵⁹. Stuart soutient que ce « délice de l'âme » (traduction libre), plus puissamment ressenti devant un beau paysage ou un jardin que devant une peinture, un poème ou une symphonie, pourrait être expliqué par les vestiges, profondément enfouis dans nos psychés, de très anciens cultes rendus à certains éléments sacrés de la nature, arbres ou rochers monumentaux.⁶⁰ Aussi, l'idée semble bienvenue d'aborder la délicate question de la colonisation du territoire québécois et des tentatives d'assimilation des Autochtones à travers un jardin.

Si l'art du jardin se manifestait déjà en Europe sous plusieurs formes (jardins italien, français, anglais, etc.), dans ce qui devient peu à peu le Jardin botanique, les dimensions scientifiques, économiques et la culture de la curiosité priment sur l'esthétique. Précisons toutefois qu'il est impossible de donner une définition précise des jardins botaniques aux 16^e, 17^e et 18^e siècles, en raison de la diversité des époques et des lieux de création⁶¹. Selon l'organisation « Botanical Gardens Conservation International » (BGCI), le Jardin botanique tire ses racines du jardin physique d'Italie du 16^e siècle (*Physic garden*), destiné

⁵⁶ Christian BOBIN, *Tout le monde est occupé*, Paris : Mercure de France, p. 46.

⁵⁷ Francis HALLÉ (2004). « Dix questions pour les collections horticoles et botaniques », *L'art de visiter un jardin*, Londres : Actes Sud, p. 17.

⁵⁸ Yves GOSSE DE GORRE (2006). *Sagesse & déraison au jardin*, Paris : Les Éditions Eugen Ulmer, p. 159.

⁵⁹ Rory STUART (2012). *What are gardens for?* Londres : Frances Lincoln Limited, p. 19.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶¹ Yves-Marie ALLAIN (2012). *Op. cit.*, p. 10.

à l'étude des plantes médicinales⁶². Il faut attendre le 17^e, voire le 18^e siècle, pour que la botanique se dissocie, du moins en partie, de l'étude de la médecine et s'ouvre définitivement ou autrement sur le monde⁶³. En effet, en raison de l'amélioration des techniques navales imputable notamment aux Anglais et aux Hollandais, qui ouvre le commerce à une échelle mondiale, non seulement on découvre de nouvelles espèces végétales, grâce aux grandes explorations, mais leur commerce prend des dimensions inégalées⁶⁴. Comme le mettait en relief le botaniste Arthur W. Hill au début du 20^e siècle, les jardins botaniques se sont avérés alors d'importants vecteurs économiques : « *There are three things which have stimulated men throughout the ages to travel far and wide over the surface of the globe, and these are gold, spices and drugs. It is to the two latter of these universal needs of man that we may trace the origin and foundation of botanic gardens* »⁶⁵. Aussi, certains ports d'Europe et des nouvelles colonies outre-mer installeront des jardins botaniques de fortune appelés parfois « jardins de ports » ou « jardins botaniques de la Marine », pour favoriser le transport des végétaux tropicaux⁶⁶. Ces « jardins tropicaux » sont créés uniquement pour recevoir, cultiver, soigner et préserver certaines plantes particulièrement prisées dans le commerce international en développement et qui, souvent, ne s'accommodent pas aisément aux climats dans lesquels on les exporte⁶⁷. Le clou de girofle, le poivre, le café, le thé et le chocolat en sont quelques exemples. C'est ainsi qu'une véritable industrie a pris place entre les différents lieux de transition. Les jardins botaniques, tout comme les jardins d'agrément, seront alors investis de ces nouvelles plantes et fleurs rares à saveur exotique⁶⁸. Les mécènes et les propriétaires de ces plus somptueux jardins (familles princières, ecclésiastiques, etc.) chercheront à rassembler dans les collections un grand nombre des plus beaux et des plus rares spécimens de la flore mondiale, non plus

⁶² BOTANIC GARDENS CONSERVATION INTERNATIONAL (n. d.). *Op. cit.*

⁶³ Lucien PLATEFOL et Hervé SAUQUET (N.D.) « Botanique (Histoire de la) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/botanique-histoire-de-la/>. Consulté le 29 mars 2018.

⁶⁴ Sandra KNAPP (2003). *Le voyage botanique*, Paris : Mengès, p. 14.

⁶⁵ Arthur W. HILL (1915). « The History and Functions of Botanic Gardens », *Annals of the Missouri Botanical Garden*, Février - Avril, vol. 2, n^{os} 1/2, [En ligne], https://www.jstor.org/stable/2990033?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulté le 12 juin 2018, p. 185.

⁶⁶ Yves-Marie ALLAIN (2012). *Op. cit.*, p. 54.

⁶⁷ BOTANIC GARDENS CONSERVATION INTERNATIONAL (n. d.). *Op. cit.*

⁶⁸ Gérard AYMONIN (n. d.). « JARDINS BOTANIQUES », *Encyclopedia universalis*, [En ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jardins-botaniques/>. Consulté le 20 mars 2018.

dans l'optique de recomposer le jardin d'Éden, mais pour faire grande impression par désir de prestige⁶⁹.

Si, aujourd'hui encore, ce goût pour la rareté est présent dans les collections et l'art des jardins, plusieurs mouvements, dont font partie les jardins botaniques entre autres, portent un intérêt accru à la flore locale et sa conservation. Ce constat est évidemment imputable, en grande partie, aux préoccupations environnementales concernant la dégradation des écosystèmes partout dans le monde⁷⁰. Le Jardin des Premières-Nations, dans la même lignée que l'association « Botanic Gardens International Conservation », ou que l'approche du *jardin en mouvement*, développée en France par le paysagiste et botaniste Gilles Clément, participe à la mise en place d'une écologie humaniste⁷¹.

1.2 Paysage et regard : entre distance et violence

*The ones doing the looking are giving themselves the power to define*⁷².

- Merata Mita, cinéaste Māorie.

Si plusieurs jardiniers s'efforcent aujourd'hui de concevoir leur jardin en adéquation avec les principes écologiques, il faut reconnaître que l'histoire de la botanique et la réalisation et l'entretien des grands jardins ont participé, et participe parfois toujours, à la dégradation des écosystèmes et la pollution planétaire⁷³. L'histoire de la botanique et des sciences occidentales témoigne en effet d'une rupture entre l'homme et la nature. À la suite des grandes explorations des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, les pays européens développent une « culture de la curiosité », un goût pour la nouveauté et « l'exotisme », qui entraîne un accroissement de l'intérêt et une nouvelle manière d'aborder la connaissance⁷⁴. Des penseurs tels que Thomas Hobbes et Francis Bacon notamment, en réaction à l'approche strictement philologique du savoir de l'époque, développent la méthode

⁶⁹ Yves-Marie ALLAIN (2012). *Op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ Gilles CLÉMENT (2006). *Une écologie humaniste*, Aubanel : Genève, p. 20.

⁷¹ Gilles CLÉMENT et coll. (2016). *Des jardins et des hommes*, Montrouge : Bayard, p. 39.

⁷² Merata MIRA dans Linda TUHIWAI SMITH (2012) [1999]. *Op. cit.*, p. 61.

⁷³ Louisa JONES (2009). *L'art de visiter un jardin*, Londres : Actes Sud, p. 28.

⁷⁴ Sandra KNAPP (2003). *Op. cit.*, p. 11.

expérimentale qui devient, dès lors, avec l'observation empirique, la base de l'approche scientifique⁷⁵. Dorénavant, l'explication des phénomènes naturels provient des observations directes des scientifiques et philosophes, et on assiste à la naissance des sciences expérimentales⁷⁶. Puisque le sens de la vue permet de prévoir certains phénomènes naturels et d'agir sur eux, il prend, dès lors, une importance capitale dans cette manière d'aborder le monde. Il s'agit là d'un facteur du mouvement de distanciation qui s'opère entre l'humain et la nature⁷⁷. Couramment défini comme une « étendue de terre qui s'offre à la vue », le paysage suppose ainsi quatre choses ; une distance, une dissociation, et une passivité, un immobilisme⁷⁸. L'individu est le seul protagoniste dont le regard joue un rôle actif. Ce regard consiste en un acte de domination sur l'espace. En ce sens, Anne Cauquelin soutient que la perspective, « qui est passage à travers, percée (*per-scipere*) », serait une forme de possession subjective de l'espace par le regard (de *voir* et donc de *connaître* ou du moins de *comprendre*)⁷⁹. Dans le même ordre d'idée, Augustin Berque soulève deux éléments fondamentaux quant à la relation occidentale au paysage et au territoire ; la relation étroite entre *vision* et *raison*, et le regard comme « acte souverain » :

La vue est celui de nos sens que nous maîtrisons le mieux. Le regard se dirige, et si l'on veut ne pas voir, on ferme les yeux. Les autres sens échappent davantage à la volonté du sujet conscient. Ils sont plus passifs, plus immergés dans le milieu — le milieu sonore ou olfactif, par exemple. En revanche, ils ne dérivent pas aussi facilement que la vue dans l'illusion et le rêve... Toujours est-il que la vue est le sens qui se prête le mieux à exprimer la volonté ; car le regard que le sujet porte sur l'environnement est un acte souverain. Il n'est donc guère étonnant que, par association d'idées, diriger son regard sur un environnement quelconque en soit venu à symboliser une souveraineté territoriale sur cet environnement⁸⁰.

D'abord, Berque souligne que de nos sens, la vue est celui auquel nous accordons le plus notre confiance, nous *croyons* ce que nous voyons. Cette association entre *vision* et *vérité*

⁷⁵ Edmond ORTIGUES (n. d.). « EMPIRISME », Encyclopædia Universalis [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/empirisme/>, consulté le 24 mars 2018.

⁷⁶ Georges MEES et Alexandre VANAUTGAERDEN (1997). « Le Jardin d'Érasme », *Érasme ou L'éloge de la curiosité à la Renaissance : Cabinets de curiosités et jardins de simples*, France : Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, p. 73.

⁷⁷ Michel COLLOT (2011). *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles : ACTES SUD / ENSP, p. 58.

⁷⁸ Yves LUGINBUHL (2012). *La mise en scène du monde : la construction du paysage européen*, Paris : CNRS éditions. p. 17.

⁷⁹ Anne CAUQUELIN (2002). *L'invention du paysage*, Paris : Quadrige/Puf, p. 28.

⁸⁰ Augustin BERQUE (1995). *Les raisons du paysage*, Paris : Éditions Hazan, p. 42.

entraîne la normalisation (naturalisation) de la perspective linéaire en art⁸¹. La rationalisation et la standardisation de cette manière de construire l'espace illustrent la position que s'arrogent dorénavant l'être humain, soit le centre autour duquel s'organise le monde⁸². Philippe Descola met, pour sa part, en lumière le paradoxe qui découle de cette construction spatiale, en soulignant que l'impression subjective « sert de point de départ à la rationalisation d'un monde de l'expérience où l'espace phénoménal de la perception est transposé dans un espace mathématique »⁸³. Désormais, l'œil humain acquiert un statut « d'autorité scientifique » à partir duquel découle ou est jugé objectivement, pense-t-on, la réalité. Ce premier constat explique l'importance culturelle et artistique que prend alors la *mimesis* durant cette période. Cette représentation du monde et de l'espace se donne comme *transparente*. C'est du moins ce que dénonce la philosophe Anne Cauquelin lorsqu'elle écrit : « [t]out se passe comme si s'établissait une transparence entre la "nature" et nous. Le paysage serait transparent à ce qu'il représente »⁸⁴. Intrinsèquement liée à l'avènement de l'individu et du point de vue, la *vision-paysage* qui se veut *réaliste* ou *naturaliste*, comme l'appelle (encore aujourd'hui) l'histoire de l'art, entraîne une expérience du monde qui non seulement *distancie* l'homme de son environnement, mais l'y oppose également⁸⁵. D'un côté, la nature se donne, immuable, au regard, et de l'autre, l'homme se présente comme le seul sujet actif. Le monde vécu est alors pris sous la tutelle d'un *anthropocentrisme visuel*. À ce propos, le philosophe tchèque Jan Patočka écrira de l'homme de la Renaissance qu'il :

[...] est ainsi en état et en mesure de découvrir le monde dans la figure d'une nature purement matérielle, insensible et vide de sens à laquelle il peut, pour cette raison, imprimer à son gré un sens qu'il serait le seul à créer. Il est aussi en état et en mesure de découvrir sa subjectivité en tant que fondement de la certitude qui garantit aussi bien les choses que le soi propre⁸⁶.

⁸¹ Hubert DAMISCH (1993). *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion, p. 21.

⁸² Philippe DESCOLA (2005). *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, collection folio essais, p. 118.

⁸³ Philippe DESCOLA (2011-2012). « Les formes du paysage. Présentation », *Collège de France*, p. 658, [En ligne], https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL8302558278212684304_R1112_Descola.pdf. Consulté le 10 février 2017.

⁸⁴ Anne CAUQUELIN (2002). *Op. cit.*, p. 108.

⁸⁵ Michel COLLOT (2011). *Op. cit.*, p. 58.

⁸⁶ Jan PATOCKA (1990), *L'art et le temps*, Vienne, p. 126.

La scission entre nature et culture est consommée : la nature se donne comme « purement matérielle, insensible et vide de sens » devant l'homme-sujet qui comprend « sa subjectivité en tant que fondement de la certitude ». Ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur est conçu inversement chez les Premières Nations qui, selon Viveiros de Castro, considèrent la culture comme la substance commune à tous les êtres, tandis que la matière, l'apparence physique, la corporalité serait ce qui nous distingue⁸⁷.

Sous la forme du paysage, la nature passive, objet du regard, est ainsi offerte à la disposition du sujet, de l'humain, qui se considère dès lors le principal acteur au centre de l'écosystème. Ainsi, le territoire sera, encore aujourd'hui, perçu comme un élément passif dont on fait usage⁸⁸. À ce propos, Augustin Berque conclut que « [l]e regard que le sujet porte sur l'environnement est un acte souverain ». C'est aussi ce que soutiennent Catherine Grout et Denis Delbaere lorsqu'ils écrivent qu'en tant que représentation d'un territoire, le paysage doit être compris comme un acte d'appropriation, voire une « cristallisation d'une identité », qui, dans certains cas, s'accompagne d'une appropriation territoriale concrète⁸⁹. Ce fut notamment le cas de la prise de possession (la dépossession) de ce que les Européens appelaient le Nouveau Monde. Dans le cas des colons français en Amérique, il s'agissait non seulement de prendre possession d'un « nouveau » territoire, mais également d'y bâtir et d'y asseoir rapidement une identité nouvelle. Le paysage étant, comme le soutient l'historien d'art W. J. T. Mitchell, une base (« *a focus* ») sur laquelle se construit une identité⁹⁰, on peut sans doute y voir une des raisons qui explique que la peinture de paysage, au Québec, constitue le corpus d'œuvres le plus important⁹¹. Chaque société cherche effectivement à ancrer sa présence sur les plans matériel et physique aussi bien qu'existential dans l'espace qu'elle habite, le territoire étant un vecteur d'identité, de

⁸⁷ Frédéric LAUGRAND (2013). « Pour en finir avec la spiritualité: l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec », *Les Autochtones et le Québec*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 215.

⁸⁸ Olga PASHCHENKO (2011). « Le jardin partagé est-il un paysage ? », *Projets de paysage*, [En ligne], http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_partage_est_il_un_paysage. Consulté le 5 août 2018.

⁸⁹ Denis DELBAERE et Catherine GROUT (dir.) (2009). *Cahiers thématiques n° 9. Paysages, Territoires, Reconversion*, Lille : Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, p. 10.

⁹⁰ Williams J. T. MITCHELL et coll. (1994). *Landscape and power*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 2.

⁹¹ Joanne CHAGNON (1995). « La nature encadrée », *Quatre-Temps*, hiver vol. 19, n° 4, p. 28.

relation (de communauté), d'histoire et de mythe⁹². Toute société *possède et produit* une multitude de territoires⁹³. En outre, le territoire étant l'un des agents les plus importants du sentiment d'appartenance d'une collectivité, il permet, soutient Marie-José Jolivet et Philippe Léna, de définir et de distinguer un « Nous » collectif⁹⁴. Ainsi, *faire du territoire*, selon l'approche de Pierre Alphandéry et Martine Bergues, désigne le processus de création des formes d'appropriation et des différentes caractéristiques d'identification qu'un groupe met en place dans un espace donné⁹⁵. À cet égard, « faire du paysage » pourrait alors être compris comme la *traduction* du territoire en termes symboliques propres au langage culturel de la société. Par ailleurs, Berque rend compte de l'approche biologique et du fonctionnement de la vue chez l'humain. Le passage qui suit suggère l'idée que le paysage préexiste même à ses représentations, qu'il serait inhérent au regard :

Sans détailler plus avant ces mécanismes, retenons ici que la vision humaine est bien davantage qu'un simple enregistrement de données optiques : de par sa physiologie même, elle interprète et spécifie déjà l'environnement. Notre œil n'est pas une caméra ; dans une large mesure, *ce que nous voyons, nous le construisons*. Autrement dit, l'approche cognitive nous confirme ce que les sciences humaines avaient depuis longtemps établi : le paysage est dans le sujet (notre cerveau) comme il est dans l'objet (les choses de l'environnement). Nous reconnaissons les objets qui nous entourent par inférence, c'est-à-dire par une mise en relation du donné optique avec un stock d'informations qui dépendent de notre mémoire et non pas de l'environnement objectif. Notre regard ne se porte pas seulement *sur* le paysage ; dans une certaine mesure, il *est* le paysage⁹⁶.

Toutefois, comme Denis Delbaere et Catherine Grout le soulignent, la pratique du paysage peut être vécue comme une *violence* pour ceux qui n'utilisent pas le terme⁹⁷. Ce fut le cas, et ce l'est d'ailleurs encore, pour les peuples autochtones du Québec. C'est, entre autres choses, cette approche positiviste du paysage, son objectification, que remet en cause le Jardin des Premières-Nations. En effet, ce jardin, comme nous le verrons plus en détail, propose non seulement une redéfinition de la relation entretenue avec la nature, en tant

⁹² Pierre ALPHANDÉRY et Martine BERGUES (2004). *Op. cit.*, p. 6.

⁹³ Roger BRUNET (1991). *Le territoire dans les turbulences*, Paris : Reclus, p. 23.

⁹⁴ Marie-José JOLIVET et Philippe LÉNA (2000). « Des territoires aux identités », *Autrepart*, n° 14, p. 8.

⁹⁵ Pierre ALPHANDÉRY et Martine BERGUES (2004). *Op. cit.*, p. 5.

⁹⁶ Augustin BERQUE (1995). *Op. cit.*, p. 25.

⁹⁷ Denis DELBAERE et Catherine GROUT (dir.) (2009). *Op. cit.*, p. 10.

qu'agent actif, protagoniste, mais également une manière de penser cette relation comme communication⁹⁸.

1.2.1 Changement de paradigme et responsabilisation

Nos vérités sont tissées dans les méandres
Enracinées au cœur de profondes vallées
Chéries par les saisons en voyage dans les
feuilles
[...]
Tu l'as sûrement compris
Pour quelle autre raison t'acharnerais-tu
À trouser le paysage⁹⁹.
– Louis-Karl Picard-Siouï, artiste wendat.

Les histoires du Québec et du Canada ont été profondément marquées par des violences territoriales dont les Premières Nations ont été les principales victimes. Les conceptions et utilisations du territoire par les colons ont conduit à de grands préjudices qui marquent encore brutalement la vie des Autochtones. Défini par André Micoud comme un espace « délimité par un pouvoir y exerçant son emprise »¹⁰⁰, ou selon Maryvonne Le Berre, comme « lieux collectivement appropriés et délimités par une frontière reconnue et naturalisée par une histoire et une mémoire collective »¹⁰¹, le territoire, au moment du contact avec les Européens, et encore de nos jours, est compris et vécu tout autrement pour les Autochtones qui le conçoivent plutôt comme une responsabilité collective¹⁰². Le concept de propriété foncière étant inconnu alors, les mésententes sur le plan des accords traités signés ont été nombreuses et se manifestent aujourd'hui à travers une société profondément injuste envers les Premières Nations¹⁰³. En raison des nombreux dommages et abus qui subsistent encore de nos jours, et parce que la connaissance et le savoir de ces nations sont des outils précieux pour entamer un apprentissage nécessaire quant à notre façon de concevoir les liens vitaux qui nous unissent à notre environnement, le rôle du

⁹⁸ Martin PAQUET (2001). *Op. cit.*, p. 3.

⁹⁹ Louis-Karl PICARD-SIOUÏ (2012). *De la paix en jachère*, Wendake : Éditions Hannenorak, p. 11.

¹⁰⁰ Pierre ALPHANDÉRY et Martine BERGUES (2004). *Op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰² Jean-Olivier ROY (2015). « Identité et territoire chez les Innus du Québec Regard sur des entretiens (2013-2014) », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 14, nos 2-3, p. 51, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1849712352/E671C3FF42E04C2APQ/1?accountid=12543>. Consulté le 12 octobre 2018.

¹⁰³ Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 92.

Jardin des Premières-Nations est essentiel. C'est pourquoi, à de nombreux égards, le changement de paradigme qu'il incarne de la notion de *paysage* vers celle d'*environnement* s'impose. Comme plusieurs intellectuels le soulignent (Grout, Delbaere, Luginbuhl), ce changement dans l'appréhension du territoire est déjà en marche. Grout et Delbaere remarquent à ce propos que l'utilisation du terme «environnement» remplace progressivement celui de *paysage*. Ils attribuent ce transfert étymologique aux préoccupations écologiques pressantes et à l'idée de plus en plus répandue selon laquelle le bien-être et l'avenir de l'espèce humaine (et de toutes les autres espèces) sont intrinsèquement liés à la santé de l'environnement et des écosystèmes naturels¹⁰⁴. Il ne s'agit pas, par ailleurs, d'une co-dépendance, mais de *notre* dépendance à nos milieux de vie. C'est précisément le discours que martèlent de plus en plus de nombreuses nations autochtones du continent ainsi que plusieurs scientifiques qui s'expriment dans les sphères publiques et politiques¹⁰⁵. Pensons seulement aux luttes contre les oléoducs Kinder Morgan au Canada et Dakota Access à Standing Rock aux États-Unis, en vigueur à partir de 2014.

En parallèle, les voix des nations autochtones du continent se multiplient pour dénoncer la dépossession territoriale et culturelle qu'ils subissent encore, en plus du traitement et de l'utilisation irresponsable infligés aux ressources naturelles¹⁰⁶. En effet, la modernité et l'ère industrielle, avec ses développements urbains intensifs et l'essor de l'économie capitaliste, ont complètement bouleversé l'environnement, et cela de manière exponentielle. Si cette *relation paysagère* à la nature, qui a littéralement transformé les ressources planétaires en marchandises, a eu une empreinte drastique sur la vie des premiers habitants du continent américain, elle menace aujourd'hui la survie même de l'humanité. En 2018, on évaluait qu'en à peine 7 mois, l'humanité avait épuisé toutes les ressources naturelles que la planète peut renouveler en un an¹⁰⁷. Évidemment, la conception capitaliste du paysage et de la nature comme une vaste étendue de ressources à exploiter, que l'on met au service de la civilisation et du progrès, est responsable dans une large

¹⁰⁴ Denis DELBAERE et Catherine GROUT (dir.) (2009). *Op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁵ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁷ GLOBAL FOOTPRINT NETWORK (n. d.). *Global footprint network advancing the Science of sustainability*, [En ligne], <https://www.footprintnetwork.org/>. Consulté le 31 juillet 2018 : En généralisant à l'ensemble de la population sa consommation, le Canada les aurait épuisées en un peu moins de trois mois.

mesure de cet état des choses¹⁰⁸. À cet égard, Grout et Delbaere affirment l'importance d'*actualiser* la notion de paysage au regard des enjeux socio-économiques et environnementaux d'aujourd'hui, ainsi qu'en relation « à la culture et à l'art, c'est-à-dire aux composantes immatérielles qui fondent en grande partie le rapport des êtres humains au monde »¹⁰⁹. En ce sens, ce qu'on pourrait qualifier de « projet paysage » doit être considéré comme un acte de création collective à réaliser de concert avec le paysage lui-même, compris comme une des « composantes immatérielles » dont traitent les deux auteurs¹¹⁰. C'est là où, précisément, le changement de paradigme est le plus important. Non seulement la notion de *paysage* laisse de plus en plus de place à celle d'*environnement*, mais on envisage davantage ce dernier comme protagoniste de la relation¹¹¹. À ce propos, Jean-Marc Besse renvoie aux idées du géographe Éric Dardel pour qui l'espace géographique est de l'ordre « d'un évènement ou d'un mouvement qui traverse. Cette réalité géographique est un évènement [Dardel parle, en évoquant Whitehead, d'une "réalité-évènement"], plutôt qu'un "objet" posé face à un "sujet" »¹¹². Si la vision-paysage sous-entend une distance, celle d'environnement se comprend pour sa part dans une globalité qui nous entoure : l'environnement désigne à la fois la nature, la culture, le milieu de vie, comme il peut également désigner l'état de santé d'un ou des écosystèmes de la planète¹¹³. Aussi, les savoirs et les conceptions des Premières Nations peuvent faire acte de guide dans ce changement de paradigme puisque, selon les recherches sur l'éducation relative à l'environnement en milieu autochtone menées par Lucie Sauvé, Hélène Godmaire, Marie Saint-Arnaud, Renée Brunelle et Françoise Lathoud, leurs conceptions de l'environnement intègrent tous ces paramètres :

La pédagogie autochtone met en lumière l'importance d'une approche globale (holistique) et expérientielle des réalités et elle valorise la dimension communautaire du processus d'apprentissage. Elle s'appuie sur une vision du

¹⁰⁸ Denis DELBAERE et Catherine GROUT (dir.) (2009). *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰ Yves LUGINBUHL (2012). *Op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ Anne CAUQUELIN (2002). *Op. cit.*, p. 2.

¹¹² Éric DARDEL dans Jean-Marc BESSE (2000). *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles : ACTES SUD, p. 134.

¹¹³ Lucie SAUVÉ et al. (2005). « Regards croisés sur une éducation relative à l'environnement en milieu autochtone », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 35, n° 3, p. 90, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697227876/1E9C567B38674E71PQ/11?accountid=12543>. Consulté le 22 septembre 2018.

monde qui nous invite à repenser notre rapport à l'environnement, à remettre en question la rupture entre le corps et l'esprit, entre l'humain et la nature, entre l'environnement et la culture. En ce sens, Gregory Cajete (1994 : 194) signale que l'éducation autochtone est essentiellement « environnementale »¹¹⁴.

Si l'environnement influence les sociétés sur le plan symbolique, comme nous l'avons vu, à travers également les manifestations et phénomènes naturels — tels que les saisons, les marées, les ouragans, le climat, la lumière, etc. —, il faut également ajouter ses incidences dans la sphère politique, au sein des dynamiques de pouvoir entre les populations¹¹⁵. Dans le contexte politique et identitaire du Québec, réfléchir et repenser le territoire sont des préoccupations constantes. Pour le Québec comme pour d'autres provinces canadiennes, l'environnement, au sens de territoire, est un enjeu politique aux contours encore indéfinis. En effet, comme l'expliquent Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse, la dimension territoriale au Québec est synonyme d'ambiguïté et d'insécurité, et ce, sous plusieurs aspects¹¹⁶. L'un d'eux concerne la question autochtone au niveau de leurs droits ancestraux et territoriaux. S'il s'agit bien d'une indétermination au niveau politique et législatif, celle-ci perpétue une profonde injustice sociale. Le romancier de descendance Cherokee Thomas King, soutient d'ailleurs que la dépossession territoriale des Autochtones est le véritable moteur du projet colonial :

L'enjeu qui s'est implanté sur nos rivages avec l'arrivée des Français, des Anglais et des Espagnols, l'enjeu qui a été la raison d'être de toutes les colonies, l'enjeu qui a fait son chemin d'un océan à l'autre, des Grands Lacs à l'Arctique, et qui nous occupe encore aujourd'hui, l'enjeu qui n'a jamais changé, n'a jamais dévié, n'a jamais faibli, c'est la terre. La terre a toujours été le seul véritable enjeu. Ce sera toujours la terre, tant qu'il subsistera un centimètre carré de terre en Amérique entre les mains des Autochtones¹¹⁷.

En effet, les questions juridiques concernant les droits ancestraux et le titre aborigène au Canada font l'objet de nombreux litiges et les négociations territoriales avec les Premières Nations s'étirent sur des décennies. C'est le cas par exemple des nations

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁵ Yves LUGINBUHL (2012). *Op. cit.*, p. 15-16.

¹¹⁶ Henri DORION et Jean-Paul LACASSE (2011). *Le Québec : Territoire incertain*, Québec : Les Éditions du Septentrion.

¹¹⁷ Thomas KING (2014). *L'indien malcommode. Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*, Montréal : Éditions du Boréal, p. 247.

innues et atikamekw qui négocient avec le Canada et le Québec depuis 1979 afin de conclure une entente globale¹¹⁸. Ces impasses sont en grande partie dues au fait que les deux groupes vivent des différends sur les objectifs de ces négociations et même sur l'objet négocié. Martin Papillon souligne l'écart qui sépare les intentions des deux parties : d'un côté, les gouvernements cherchent à obtenir un plein contrôle du territoire, en négociant l'abolition des droits ancestraux des Premières Nations, alors que ces dernières voient dans ces nouveaux traités l'occasion de négocier les paramètres de nouvelles relations d'égal à égal avec l'État canadien. Pour leur part, les Innus refusent catégoriquement l'abolition de leurs droits ancestraux sur les terres¹¹⁹. C'est entre autres la position de l'ancien négociateur Bernard Cleary, qui écrit en 1993 : « S'il n'est pas possible de refaire l'histoire [...] nous souhaitons au moins mettre en place un nouveau contrat social entre les Autochtones et les allochtones qui réaménage les pouvoirs des uns et des autres et qui précise les modalités de la cohabitation sur le territoire »¹²⁰. Ces impasses mettent aussi à jour l'inégalité qui persiste dans la structure même à l'intérieur de laquelle se déroulent les revendications. En effet, selon James Tully, professeur de sciences politiques, les structures gouvernementales, héritage et produit du colonialisme, sont encore aujourd'hui, pour les Premières Nations, des structures de domination¹²¹. Il est donc difficile, voire impossible dans ces conditions, pour les communautés autochtones du Canada de négocier un rapport d'égalité avec la société dominante à l'intérieur même d'un système élaboré, contrôlé et exécuté par la société qui les a colonisées. Le système favorisera forcément la société qui l'a mis et le maintient en place. À cette situation, il faut ajouter les circonstances dans lesquelles s'est articulée la colonisation du Canada. Le fait qu'elle se soit échelonnée sur une longue période, que les réalités territoriales varient énormément d'une région à l'autre à l'intérieur du Canada, que la colonisation ait été entreprise par deux différentes puissances coloniales successives, implique que l'ensemble des provinces ne partage pas

¹¹⁸ Martin PAPILLON et Audrey LORD (2013). « Les traités modernes: vers une nouvelle relation? », Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 354.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹²¹ Sara TEITELBAUM (2015). « Le respect des droits des peuples autochtones dans le régime forestier québécois : quelle évolution (1960-2014) ? », *Recherches sociographiques*, mai - décembre, vol. 56, n^{os} 2/3, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/rs/2015-v56-n2-3-rs02285/1034209ar/>. Consulté le 2 octobre 2018.

les mêmes réalités. Sébastien Grammond définit ce phénomène comme une « mosaïque constitutionnelle »¹²². Toutefois, plusieurs facteurs mentionnés plus haut, dont les différences dans l'approche des enjeux et des objectifs des négociations actuelles, permettent de remettre en question la légitimité des onze traités signés avec les Premières Nations durant l'expansion de la colonie entre 1871 et 1921¹²³. Si on considère que chez les Autochtones la tradition des transactions foncières n'existait pas, il est difficile d'imaginer qu'ils aient pu accorder la même portée juridique au traité qu'ils signaient. Conséquemment, la compréhension mutuelle des deux parties quant aux différentes ententes est donc aujourd'hui mise en doute. À ce propos, Sébastien Grammond avance, qu'en regard des traditions autochtones, il s'agissait sans doute pour eux d'un accord de partage du territoire plutôt qu'une cession complète. Selon toute vraisemblance, les Autochtones, dans ces accords, croyaient autoriser les colons à pratiquer l'agriculture sur leurs terres, en échange de certaines compensations monétaires et autres¹²⁴.

En outre, la situation du Québec diffère de celle de la plupart des autres provinces canadiennes, puisqu'aucun traité de cession de territoire n'y a été signé avant celui de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois de 1975. En effet, lors de la Proclamation royale de 1763, le roi d'Angleterre n'a pas accordé le même traitement à la « *Province of Quebec* » qu'au reste du territoire, qui a été déclaré « territoire indien » (*Indian territory*)¹²⁵. Contrairement à la vallée du Saint-Laurent, il est spécifié que le « territoire indien » doit faire l'objet de cession à la couronne avant d'être colonisé :

*And whereas it is just and reasonable, and essential to Our Interest, and the Security of Our Colonies, that the several Nations or Tribes of Indians with whom We are connected, and who live under Our Protection, should not be molested or disturbed in the Possession of such Parts of Our Dominions and Territories as, not having been ceded to, or purchased by Us, are reserved to them, or any of them, as their Hunting Grounds*¹²⁶.

¹²² Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 90.

¹²³ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁶ Anthony J. HALL [2006] (2015). « Royal Proclamation of 1763 », *The Canadian encyclopedia*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/royal-proclamation-of-1763>. Consulté le 29 avril 2017.

Aussi, en raison de cette ambiguïté, la position traditionnelle du Québec dans les négociations avec les Premières Nations, devant les tribunaux, sera de nier l'existence du titre aborigène et des droits ancestraux¹²⁷. Par exemple, dans le rapport *Les réserves indiennes au Canada avant la Confédération* préparé pour la Direction de la recherche du Ministère des Affaires indiennes et du Nord, W. B. Henderson soutient, concernant les conditions de cession de terre à la Couronne :

Rien ne laisse croire que cette disposition dût s'appliquer aux établissements du Québec. Narvey, citant des instructions ultérieures aux gouverneurs, soutient que cette disposition constituait la reconnaissance de l'existence d'un droit indien, fondé sur la possession ancestrale et non cédée, sur des terres comprises dans les anciennes et les nouvelles colonies britanniques. S'il dit vrai, la disposition n'a aucun effet sur les établissements indiens au Québec¹²⁸.

Toutefois, en 1973, dans l'arrêt *Calder*, la Cour suprême du Canada reconnaît l'existence des droits ancestraux des Autochtones fondés sur l'occupation des territoires, indépendamment de la Proclamation royale¹²⁹. Elle reconnaît donc et inclut pour la première fois dans le droit canadien le titre foncier autochtone sur les territoires qui n'ont pas été l'objet de cessions formelles par un traité ou une loi¹³⁰. À la position réfractaire du Québec face aux revendications autochtones s'ajoute une attitude de déresponsabilisation imputée en grande partie à l'ambiguïté quant aux compétences des gouvernements provinciaux à l'égard des Premières Nations¹³¹.

L'anthropologue Rémi Savard dénonce cette fermeture politique qui entraîne une impasse identitaire à laquelle la culture québécoise se heurte en refusant de reconnaître l'existence, l'autonomie et la légitimité des Premières Nations sur le territoire québécois : « [...] tant que ne sera pas réglé notre contentieux avec les autochtones sur la base de l'égalité réciproque, nous ne réussirons pas à nous définir parfaitement comme peuple »¹³².

¹²⁷ Martin PAPIILLON et Audrey LORD (2013). *Op. cit.*, p. 177.

¹²⁸ W.M. B. HENDERSON (1980). *Les réserves indiennes au Canada avant la Confédération*, Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord, p. 6.

¹²⁹ Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 184.

¹³⁰ Martin PAPIILLON et Audrey LORD (2013). *Op. cit.*, p. 178.

¹³¹ Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 78.

¹³² Rémi SAVARD (1979) dans Sylvie VINCENT (2010). « Identité québécoise : L'angle mort. Synthèse des textes de Rémi Savard publiés dans les journaux », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 40, nos 1/2, pp. 13-24, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697515530?pq-origsite=gscholar>. Consulté

Ainsi, la protection de l'environnement peut et doit servir de base commune pour cohabiter et coopérer sur ce territoire. C'est précisément une des conclusions de la Commission scientifique Clayoquot, créée en 1993, qui a soutenu que les écosystèmes et l'importance de leur conservation sont un espace d'entente idéal pour réunir la science occidentale et les savoirs écologiques traditionnels autochtones (SET)¹³³. Comme le souligne David Lertzman, devant l'ampleur de la crise environnementale que nous vivons aujourd'hui, le partage interculturel des connaissances offre des réponses efficaces et mieux adaptées aux différentes réalités environnementales¹³⁴. En effet, sans tomber dans le folklorisme, la majorité des communautés autochtones du Québec pratiquent encore des activités de subsistances intrinsèquement liées au territoire, comme la chasse et la pêche, entretenant ainsi encore un dialogue privilégié avec celui-ci et sa biodiversité. Leurs connaissances des écosystèmes et de leur état de « santé » sont des outils précieux dans la lutte pour leur préservation et leur conservation. S'il faut spécifier l'existence d'une grande diversité dans les cultures et les traditions autochtones, l'importance de préserver le territoire et la terre est une caractéristique culturelle qu'ils partagent en majorité¹³⁵. Sans entretenir une conception passiviste, il s'agit plutôt de prendre conscience de la nécessité de repenser ensemble le modèle socio-économique capitaliste de l'Occident pour le bien-être de tous¹³⁶. Toutefois, si les savoirs des Premières Nations sont des outils précieux, encore faut-il savoir les écouter, soutient Raphaël Picard, ancien chef du conseil de bande de Pessamit, dans une entrevue portant sur l'avenir de la forêt québécoise :

Il n'est plus normal que l'on oppose gestion des ressources naturelles et protection environnementale. Je suis persuadé qu'il existe des solutions novatrices permettant de protéger la ressource tout en sauvegardant les emplois en région. Un regard autochtone sur cette question serait, je le crois, un atout indéniable...¹³⁷

le 18 août 2018. Rémi SAVARD (1979). *Destin d'Amérique. Les Autochtones et nous*, Montréal : L'Hexagone, p. 181.

¹³³ David LERTZMAN (2006). « Rapprocher le savoir écologique traditionnel et la science occidentale dans la gestion durable des forêts : Le cas de la Commission scientifique Clayoquot », *Recherches amérindiennes au Québec*, Montréal, vol. 36, nos 2/3, p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁵ Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Op. cit.*, p. 11.

¹³⁶ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 93.

¹³⁷ Raphaël PICARD et al. (2006). « Points de vue sur l'avenir de la forêt québécoise », *Recherches amérindiennes au Québec*, Montréal, vol. 36, n^{os} 2/3 p. 126.

D'ailleurs, en regard notamment des mémoires déposés par plusieurs communautés autochtones à la Commission d'étude sur la gestion de la forêt publique québécoise de 2004, le développement durable semble faire partie des priorités de leurs revendications¹³⁸. En juin 2006, par exemple, l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador présente une stratégie de développement durable pour répondre aux nombreux défis environnementaux auxquels notre société fait face. Ce document, qui présente les principes et les enjeux du développement durable pour les Premières Nations, propose de nombreuses avenues et réponses aux questionnements soulevés dans le cadre d'une recherche sur la manière dont le Jardin des Premières-Nations participe à la lutte menée par les Autochtones du Québec pour la préservation des écosystèmes, ainsi que la pérennité et le partage équitable des ressources. C'est à ce titre que ce document me servira de base pour aborder les positions, revendications et solutions des Premières Nations en ce qui concerne les défis environnementaux actuels. Le postulat de ce document est à l'effet que les Premières Nations doivent tenir un rôle de premier plan en ce qui a trait à la gestion des territoires et des ressources qu'ils contiennent :

La préservation de la qualité du territoire et de la pérennité de ses ressources sont essentielles au maintien des modes de vie des Premières Nations et sont donc deux des principales composantes du développement durable. Il est primordial que le territoire puisse permettre la pratique des activités de subsistance et l'apport de nourriture traditionnelle. De plus, l'exercice des droits ancestraux, territoriaux et issus de traités et le mode de transmission des savoirs autochtones sont intimement liés à la préservation de la qualité du territoire et de la pérennité de ses ressources. Donc, le rôle de « gestionnaire » et de « gardien » du territoire attribué aux Premières Nations devient indéniable.

Les Premières Nations doivent donc gérer une double tâche dans l'application du développement durable. La première tâche consiste à assurer le respect des écosystèmes et des modes d'utilisation équilibrés du territoire. La deuxième tâche vise à travailler en partenariat avec les autres utilisateurs du territoire pour en améliorer les méthodes d'aménagement et favoriser le développement durable dans le respect des droits et des besoins des Premières Nations.

Nous devons encourager la formation d'experts provenant des Premières Nations dans les domaines liés à l'environnement, la gestion de l'eau, et à la gestion du

¹³⁸ Martin THIBAUT et Amélie GIRARD (2009). « Le territoire, « matrice » de culture : analyse des mémoires déposés à la commission Coulombe par les premières nations du Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n^{os} 1/2, 2009, p. 65.

territoire et de ses ressources afin qu'ils prennent le rôle de leader pour le développement durable du territoire, et ce, avec les autres utilisateurs des ressources¹³⁹.

La stratégie repose sur quatre piliers : environnemental, social, économique et droits des Autochtones¹⁴⁰. Il s'agit d'abord de maintenir l'intégrité des écosystèmes et de protéger les milieux naturels afin d'assurer un avenir pour tous. Il s'agit ensuite de veiller à maintenir et à développer les acquis sociaux et la santé des cultures. Le pilier économique réfère à l'établissement d'une croissance économique qui n'encourage pas une dégradation de l'environnement. Finalement, le respect des droits des Premières Nations est essentiel dans la réalisation des trois autres piliers et doit être présent à tous les niveaux d'activité sur les territoires¹⁴¹. Le respect de ces droits passe inévitablement par l'abolition des politiques coloniales toujours en vigueur au Canada. En effet, les nombreuses contraintes juridiques instaurées, notamment, par la Loi sur les Indiens privent les communautés autochtones d'assises politiques et territoriales essentielles à un développement économique suffisamment important et stable pour assurer leur pleine autonomie. Les difficultés liées à l'accès au crédit, au financement, au capital, aux ressources et aux territoires sont autant de limitations à l'autonomisation de ses communautés¹⁴². En effet, si les impacts environnementaux négatifs liés à l'exploitation intensive des ressources naturelles touchent beaucoup plus directement et durement les communautés autochtones du Québec, ce ne sont pour autant pas elles qui en tirent majoritairement profit¹⁴³. Sébastien Grammond soulève l'incohérence et l'hypocrisie de certaines modalités de la Loi sur les Indiens, qui refusent par exemple aux bandes la gestion de certaines ressources présentes dans la réserve, gestion confiée au ministère, alors même que le consentement de la bande n'est pas toujours requis pour que le ministère concède des droits d'exploitation à des tiers¹⁴⁴. Il ressort de ces politiques que les communautés autochtones ont en moyenne une qualité de vie bien en deçà de la moyenne canadienne, se classant au 63^e rang mondial selon l'Indice de Développement humain des Nations Unies, alors que le Canada se classe

¹³⁹ Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² *Ibid.*, p. 16.

¹⁴³ Colin SCOTT (2013). *Op. cit.*, p. 366.

¹⁴⁴ Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 153.

au 8^e rang¹⁴⁵. C'est dans ce contexte sociopolitique et économique que s'inscrivent les revendications territoriales des Premières Nations du Québec. Il s'agit, entre autres choses, d'acquiescer une plus grande autonomie gouvernementale de manière à développer leur territoire en adéquation avec les rapports qu'ils entretiennent avec celui-ci et selon la volonté des communautés¹⁴⁶.

C'est dans ce contexte sociopolitique également que la société québécoise doit prendre acte de sa responsabilité, écouter et agir. Pour ce faire, il y aurait lieu au premier chef d'aborder la notion de partage en se fondant sur la conception qu'en ont les Autochtones, rapportée par Sébastien Grammond, selon laquelle « partager les ressources, c'est partager la terre ; c'est aussi partager les pouvoirs et les responsabilités, cultiver la réciprocité dans les relations entre les divers acteurs sur cette terre et leurs divers intérêts »¹⁴⁷. En effet, si le discours concernant, par exemple, la participation des Autochtones dans le secteur forestier a évolué vers une plus grande reconnaissance de leurs droits et de leurs revendications, il ne s'est malheureusement pas traduit concrètement en ce qui a trait au partage des pouvoirs, l'État restant le seul décideur¹⁴⁸. En outre, dans le cadre des consultations pour la publication du *Livre vert* de 2008 — portant sur le régime forestier — plusieurs communautés autochtones mentionnent dans leurs mémoires la nécessité d'intégrer et d'accepter les différences culturelles dans le processus de consultations et le partage des pouvoirs. Entre autres, celles liées à l'écoute, le temps et la patience nécessaire à la consultation avec les communautés¹⁴⁹. À ce propos, si Jean-François Létourneau souligne que la notion d'écoute et la « disponibilité aux voix du territoire »¹⁵⁰ sont au cœur de la poésie des poètes autochtones du Québec, elles participent également de l'expérience du Jardin des Premières-Nations, lieu d'écoute et d'échange¹⁵¹.

¹⁴⁵ Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁶ Colin SCOTT (2013). *Op. cit.*, p. 367.

¹⁴⁷ Sébastien GRAMMOND (2003). *Op. cit.*, p. 379.

¹⁴⁸ Sara TEITELBAUM (2015). *Op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 82.

¹⁵¹ Luc BROUILLET (2001). *Op. cit.*, p. 2.

1.3 Co-création : un espace pour repenser un meilleur partage du territoire

Écologistes avant l'heure, les Autochtones ont développé une connaissance intime de la nature. Ce jardin reflète leur profonde compréhension des liens qui unissent les humains et la nature¹⁵².

- Espace pour la vie. Jardin des Premières-Nations.

La mission du jardin, son esthétique, son organisation et les œuvres d'art qui y sont exposées appellent, à travers l'espace, au dialogue et à la rencontre. C'est également la conclusion d'Ingrid Hall, ethnologue spécialisée en anthropologie, qui, dans le cadre d'un cours en ethnologie et environnement dispensé à l'Université de Montréal, a mis en place un partenariat avec le Jardin des Premières-Nations, lequel a permis à plusieurs cohortes d'étudiants de sortir de l'université pour apprendre à travers leur contact avec cet espace. Hall écrit que la « rencontre » a été au cœur de l'expérience :

Loin des salles de cours, cet apprentissage se fait dans la rencontre.

Une rencontre avec le Jardin des Premières-Nations d'abord [...], une réalisation botanique, architecturale et politique aussi dont le résultat apparaît si « naturel ».

Également une rencontre avec ceux qui font le Jardin, Sylvie Paré, Stefano Viola, jardinier depuis les débuts, et enfin les animateurs. Depuis trois ans, notre guide est Sylvain Verreault, animateur innu qui a vu le Jardin se révéler. Sa présence, ses propos sont essentiels : il nous fait entrevoir le Jardin autrement.

[...]

Voici également un espace où les termes habituels de la rencontre entre Autochtones et non autochtones sont quelque peu modifiés : le visiteur a fait un bout de chemin pour venir « dans le bois », l'animateur l'accueille et l'accompagne « chez nous », et cela permet de jeter les bases d'un dialogue plus serein¹⁵³.

Rythmée par les sentiers, l'organisation même du jardin exige de tout visiteur qu'il s'investisse dans l'espace, d'autant qu'avec ses 25 000 mètres carrés, il s'agit du plus vaste

¹⁵² ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Jardin des Premières-Nations. Description*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 5 septembre 2018.

¹⁵³ Ingrid HALL (2016). « Des universitaires au Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal – Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/des-universitaires-au-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 9 novembre 2018.

jardin thématique du Jardin botanique de Montréal¹⁵⁴. Contrairement aux jardins ornementaux chinois et japonais qui mettent en scène des vues de paysage, l'expérience du Jardin des Premières-Nations propose une immersion (dans la mesure du possible) dans l'espace de vie et de culture des onze nations autochtones du Québec. À ce propos, Vincent Asselin soutient qu'il n'était pas possible d'aborder les modes de vie et les expériences du territoire des premiers peuples autrement que par la notion de déplacement¹⁵⁵. En effet, si les sentiers créent l'unité et la cohérence d'un jardin¹⁵⁶, ceux du Jardin des Premières-Nations sont particulièrement importants car il s'agit d'un espace de rencontre et d'expérience du lieu. Son contact physique est donc indispensable : analyser un tel jardin nécessite d'y cheminer, et d'y cheminer plus d'une fois. On y entre en passant par l'une des trois portes associées chacune à un des principaux écosystèmes naturels du Québec : la forêt de feuillus, la forêt de conifères et les territoires nordiques — toundra et taïga forestière (figure 1)¹⁵⁷. Chacune des portes est associée aux différentes nations autochtones qui évoluent au sein de ces territoires.

Les forêts feuillues de la vallée du Saint-Laurent et le sud du Québec abritent les *Wôbanaki* (Abénaquis), les *Wulustuk* (Malécites), les *Mi'gmaq*, les *Wendat*, et les *Kanien'kehá:ka* (Mohawks). Il s'agit de la forêt la plus diversifiée du Québec : l'érable à sucre, le frêne et l'orme y règnent en grand nombre, mais se mêlent également au pin, à la pruche et à d'autres conifères¹⁵⁸. Grâce à sa grande taille et à sa prestance, le pin blanc sert d'ailleurs encore aujourd'hui de repère en forêt (figure 2). Il fut utilisé comme symbole par Kondiaronk, chef wendat, un an avant la signature de la Grande Paix de Montréal, pour évoquer la future entente entre les nations¹⁵⁹. À juste titre, depuis 2017, cet arbre figure au centre du drapeau et des armoiries de la ville de Montréal. Le 2 août 2001, lors de l'inauguration du Jardin des Premières-Nations, un pin blanc a également été planté pour commémorer le 300^e anniversaire de la Grande paix de Montréal (figure 3).

¹⁵⁴ Vincent ASSELIN (2002). « Le Jardin des Premières-Nations : la nature comme un livre ouvert », *Continuité*, n° 92, p. 20.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁶ Yves GOSSE DE GORRE (2006). *Op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁷ Vincent ASSELIN (2002). *Op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁸ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Visite du Jardin des Premières-Nations. Forêt feuillue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/foret-feuillue>. Consulté le 5 septembre 2018.

¹⁵⁹ *Ibid.*

La porte de la forêt coniférienne présente les territoires des *Naskapi*, *Innuat* (Innus), *Atikamekw*, *Anishinabe* (Algonquins), *Eeyou* (Cris). La vaste forêt boréale (plus du tiers de la superficie du Québec) est dominée par l'épinette noire d'abord, puis par le pin gris, le sapin baumier, le mélèze laricin (épinette rouge) et d'autres conifères¹⁶⁰. Quelques feuillus y sont également présents, dont le peuplier faux-tremble, mais surtout le bouleau blanc¹⁶¹. La porte est d'ailleurs surnommée celle « du bouleau », puisqu'ils sont plus de dix à l'entourer, la garder (figure 4). Le bouleau blanc est au cœur du mode de vie de nombreuses nations et communautés de ce territoire. En fait, certaines nations en dépendent à un tel point qu'elles sont parfois appelées les « civilisations du bouleau ». Il fournit la matière nécessaire à la réalisation d'une panoplie d'outils, d'objets et de matériaux cruciaux pour leur survie, tels que les abris, les contenants, les canots, les habitations, etc. Son écorce, sa « peau », était également un objet d'échange prisé. Une légende atikamekw raconte l'origine de son statut particulier :

Il y a très longtemps, lorsque la terre fut créée, les Anciens tinrent un grand conseil. L'un d'entre eux dit : « Je veux devenir un bouleau pour aider les humains. Je suis riche, je leur dirai de prendre ma robe pour faire tout ce dont ils ont besoin : canots, maisons, paniers... À travers moi, ils comprendront l'importance de communiquer avec la nature »¹⁶².

De tous les végétaux, l'arbre occupe une place à part dans les cultures autochtones. Souvent comparés aux autres êtres vivants tels que les animaux et les humains, certains d'entre eux communiquent même avec les humains, par les rêves et les rituels¹⁶³. De nombreuses légendes lui sont dédiées et le mettent en scène. C'est le cas du mélèze qui devrait son aspect tordu à la colère de Carcajou après qu'il eut été arrosé par une mouffette (figure 5 Mélèze). La légende innue raconte que :

La tête enveloppée dans la toile, car il avait été arrosé par une mouffette, Carcajou se mit à descendre vers la mer. [...] Puis, à chaque fois qu'il arrivait devant un arbre,

¹⁶⁰ Georges H. LA ROI (2018). « Zone boréale », *L'encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/foret-boreale>. Consulté le 16 septembre 2018.

¹⁶¹ Normand CAZELAIS (2009). *Vivre l'hiver au Québec*, Montréal : Fides, p. 56.

¹⁶² ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Visite du Jardin des Premières-Nations. Forêt feuillue*, [En ligne], <http://m.espacepouurlavie.ca/foret-de-coniferes>. Consulté le 5 septembre 2018.

¹⁶³ Daniel CLÉMENT (2014). *La terre qui pousse L'ethnobotanique innue d'Ekuanitshit*, 2^e édition, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 58.

il lui demandait quelle sorte d'arbre que c'était. [...] Puis l'arbre répondait. Le premier qu'il a rencontré, c'est *uâtshinâkan* (mélèze). Alors Carcajou l'a tordu puis l'a déchiré ; il formait des branches, puis il tordait encore les branches. Et Carcajou ajoutait que les mélèzes allaient continuer à pousser ainsi¹⁶⁴.

Ainsi, son nom même se réfère à la légende puisque *Uatshinakan*, en innu-aimun, provient de *Uatshin* qui signifie « courbe faite à la main »¹⁶⁵. Nommé *winkis* en atikamekw, le mélèze, explique Alain Ottawa, Atikamekw Nehirowisiw, témoigne « du nombre d'années que nous vivrons en tant que Nehirowisiw. C'est pour ça que c'est important de les sauvegarder. C'est là d'où on vient »¹⁶⁶. De la même manière, les légendes atikamekw racontent comment Wisaketcakw, le décepteur (trickster), déforma le bouleau en le fouettant. Ce sont ses coups de fouet qui ont causé aux bouleaux « les cicatrices et les yeux » que l'on peut encore voir sur son écorce (figure 6)¹⁶⁷. De nombreuses plantes à usage médicinal, tel que le thé du labrador, poussent également au sein de l'immense forêt boréale¹⁶⁸.

Le thé du labrador ainsi que l'épinette noire accompagnent d'ailleurs l'*Inukshuk* à l'entrée nord, par la troisième porte associée aux territoires nordiques (figure 7). Il s'agit des territoires des *Inuit*, des *Eeyou* (Cris), des *Innuat* (Innus) et des *Naskapis*. Si la forêt de conifères se poursuit dans la taïga, notamment avec l'épinette noire, elle laisse graduellement la place au couvert végétal, puis à la roche de la toundra¹⁶⁹. Au nord, les lichens, les sphaignes et les mousses font « pousser la terre » disent les *Innuat* puisque, pour eux, *ashtshî* — la terre, la surface terrestre — comprend aussi le tapis végétal¹⁷⁰. Loin

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁵ JARDIN DES PREMIÈRES-NATIONS (n. d.). *L'arbre aux cent courbure Larix Laricina*, Panneau explicatif du Jardin des Premières-Nations.

¹⁶⁶ Alain OTTAWA dans Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Voix, visages, paysage : les premiers peuples et le XXI^e siècle*, Québec : Presses de l'Université Laval ; Saguenay : La Boîte rouge vif, p. 131.

¹⁶⁷ Daniel CLÉMENT (2018). *Les récits de notre terre. Les Atikamekw*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 20.

¹⁶⁸ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Jardin des Premières-Nations. À visiter*, [En ligne], <http://m.espacepouurlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 5 septembre 2018.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Daniel CLÉMENT (2014). *Op. cit.*, p. 99.

de la profusion de végétaux qu'offrent les forêts du sud, ici, toutes les baies, les herbes et les arbustes sont essentiels et utiles¹⁷¹.

Un premier constat révèle que deux portes présentent les nations *Innuat*, *Eeyou* et *Naskapi*, qui sont réparties sur d'immenses territoires. Les communautés *Innuat*, par exemple, habitent le territoire qui va de la réserve de Mashteuiatsh, au lac Saint-Jean, à Essipit, près de Tadoussac, jusqu'à Matimekosh-Lac-John adjacente à Schefferville, à plus de 1000 km de distance de Mashteuiatsh. Pour les Autochtones, les limites territoriales, ainsi que les nations et identités qui y vivent ne sont pas fixes ni immobiles. Comme l'écrit Jean-Olivier Roy, les nations autochtones et les territoires qu'elles habitent « doivent être vus comme des ensembles vivants et mouvants »¹⁷². De par son organisation et son esthétique, c'est précisément ce à quoi nous exhorte le Jardin. Entre la forêt de conifères et les territoires du nord, il n'existe aucune démarcation, le parcours passant de l'une à l'autre de manière organique. L'une se confond à l'autre sans qu'il ait de coupure concrète ou symbolique. La forêt de feuillus, quant à elle, s'étend de l'autre côté du pavillon d'interprétation. Ainsi, depuis le pavillon, il est possible de prendre la mesure et d'apprécier les différences de luminosité, de couleurs et de formes entre une forêt de sapins, d'épinettes, de bouleaux et de pins d'un côté, et une forêt d'érables, de chênes, de cerisiers et d'autres feuillus, de l'autre (figure 8). La fluidité des sentiers et le couvert forestier, propices à l'introspection, nous font rapidement oublier le jardin pour nous faire entrer, le temps d'une promenade, dans les forêts du territoire québécois. Si, à première vue, cette dynamique entre jardin et forêt semble antinomique, le rythme que les concepteurs ont donné au jardin, bien qu'il ne soit pas aussi évident que celui d'un jardin français par exemple, arrive à conjuguer ces deux expériences en un lieu cohérent et harmonieux.

En outre, dans la mesure où ce Jardin en est un de forêts, son existence même remet en question la notion de « nature sauvage » opposée à celle de culture et de domestication. En mettant de l'avant les relations culturelles qu'entretiennent les nations autochtones avec

¹⁷¹ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Visite du Jardin des Premières-Nations. Territoire nordique : taïga et toundra*, [En ligne], <http://m.espacepurlavie.ca/territoire-nordique-taiga-et-toundra>. Consulté le 5 septembre 2018.

¹⁷² Jean-Olivier ROY (2015). *Op. cit.*, p. 54.

les forêts, le jardin présente des territoires *cultivés culturellement*, au sens où ils ont façonné tout comme ils ont été façonnés par ces nations depuis des millénaires. Ces forêts et ces territoires sont empreints de leurs mémoires, de la mémoire de leurs ancêtres et de leurs cultures. C'est ce qu'a défendu un leader des Jawoyn lors de la création du parc national Nitmiluk en Australie sur une partie de leurs terres en déclarant que « [l]e parc national Nitmiluk n'est pas un espace sauvage [...], c'est un produit de l'activité humaine. C'est une terre façonnée par nous au long de dizaines de millénaires — à travers nos cérémonies et nos liens de parenté, par le feu de brousse et par la chasse »¹⁷³. Le jardin des Premières-Nations met en lumière cette conception erronée d'une nature « vierge » ou « sauvage » puisque, tout en étant un espace entièrement cultivé, il imite les forêts « naturelles » ou « sauvages ». Les arbres morts au sol rappellent par exemple les différents états et phases d'un écosystème forestier (figure 9).

Dès l'entrée au jardin, le couvert forestier procure un sentiment de tranquillité et de quiétude. Depuis chacune des trois portes d'entrée, un sentier sinueux laisse entrevoir, à travers les arbres, leurs branches, leurs feuillages, le pavillon d'interprétation. L'architecte paysager Yves Gosse de Gorre explique que, dans un jardin comme celui des Premières-Nations, les allées jouent un rôle majeur et ont plusieurs effets dans l'espace¹⁷⁴. D'abord, les chemins sinueux donnent l'impression d'agrandir visuellement l'espace. Ils ont également comme effet d'apaiser le regard et de ralentir l'allure du visiteur. Ils calment le pas, le regard et, conséquemment, l'esprit¹⁷⁵. En outre, les courbures dans les sentiers et les allées d'un jardin éveillent la curiosité et le désir de s'investir davantage dans l'espace¹⁷⁶. Dans un jardin, l'effet de mystère, ajoute Gosse de Gorre, est augmenté par les jeux de lumière et d'ombre qui se superposent au fil du sentier dans les branches et les feuilles¹⁷⁷. Aussi, il conseille de « créer des jeux de lumière, en jouant avec l'ombre plus ou moins dense des arbres ou des arbustes pour faire vivre la promenade »¹⁷⁸. Dans le cas du Jardin des Premières-Nations, l'entrée de la porte des territoires nordiques offre ce genre de mises

¹⁷³ Philippe DESCOLA (2005). *Op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁴ Yves GOSSE DE GORRE (2006). *Op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

en scène et plusieurs contrastes et jeux de lumière (figure 10). Les espèces d'arbres et leurs caractéristiques — leurs branches et leurs feuilles — sont choisies et utilisées de façon à composer un « paysage », un jardin, tout en essayant de rendre les impressions et les sensations qu'on retrouve en marchant dans les forêts « naturelles » du Québec (figure 11). Par ailleurs, Gosse de Gorre ajoute que les alternances entre les espaces « pleins » et « vides », ainsi que par l'opposition entre « ordre » et « désordre » participent également au rythme des jardins¹⁷⁹. Dans le cas du Jardin des Premières-Nations, ces tensions sont traduites par la tranquillité, le calme ainsi que le « désordre » du couvert forestier qui laisse brusquement place à un large étang et un horizon épuré. À la sortie d'un sous-bois, l'eau émerveille en ajoutant de la vie et de la lumière¹⁸⁰. L'effet de surprise et d'éblouissement est d'autant plus important que l'étang reflète le ciel, sa couleur et sa luminosité, été comme hiver (figure 12). En outre, la perspective qu'offre l'espace dégagé permet de contempler la somptuosité du saule pleureur. Le contraste entre la rigidité des pics dressés vers le ciel de la grande palissade de bois qui l'avoisine et la légèreté de ses branches qui pendent lâchement vers le sol ajoute au caractère pittoresque de la mise en scène (figure 13)¹⁸¹.

Si la personnalité unique de ce jardin est rythmée par les chemins sinueux, l'alternance entre des espaces étroits et vastes et par les contrastes entre les formes, elle est également façonnée par l'alternance des saisons. Au Québec, les saisons occupent une place considérable et jouent un rôle majeur autant sur le plan sociétal qu'identitaire. C'est particulièrement le cas de l'hiver, qui, comme l'écrit Normand Cazélais, « a façonné un espace, défini un mode de vie, modelé une culture. Il est une présence, un destin, un projet collectif »¹⁸². Plus qu'une saison, l'hiver occupe une place fondamentale dans l'évolution de la société québécoise. Il est profondément et intimement lié à son identité et façonne l'un des plus importants mythes fondateurs : celui d'un pays de froidure, blanc et aride¹⁸³. Si la phase hivernale d'un jardin est souvent associée à la désolation, pour Yves Gosse de Gorre il en va autrement : « [l]a beauté du jardin se révèle alors dans sa nudité. [...] les

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 11, 105.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 60.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸² Normand CAZÉLAIS (2009). *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸³ Daniel CHARTIER et Jean DÉSY (dir.) (2014). *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 74.

espaces s'ouvrent les uns aux autres »¹⁸⁴. C'est précisément le cas du Jardin des Premières-Nations durant cette saison. À travers les sens — les odeurs du gel, le froid sur la peau, les pas feutrés sur la neige, le craquement sous les bottes, le silence, la lumière hivernale, etc. —, il nous communique une mémoire collective et permet l'introspection. Le regard s'affine et s'attarde aux détails. Au sommet des conifères, les cônes des épinettes blanches attirent l'œil (figure 14). Les fruits rouges détonnent, les épinettes aussi (figure 15). Ainsi, le dénuement hivernal, qui rend les structures du jardin plus visibles et les contrastes plus marqués, met en scène une flore et une faune tout aussi vivante que celles foisonnantes du printemps et de l'été (figure 16)¹⁸⁵.

Le jardin raconte les Premières Nations, mais il raconte aussi le Québec. Il renvoie à nos expériences communes, différentes certes, mais inévitablement liées. À ce propos, Jean-François Létourneau écrit :

Les Premières Nations, les Inuits et les Québécois ne partagent pas un pays — d'ailleurs comment pourraient-ils partager quelque chose qu'ils n'ont pas ? —, une langue, ni même une culture. Par contre, ils marchent sur la même terre, leurs pas les mènent aux mêmes forêts, rivières et montagnes, leur vie est traversée par les mêmes hivers¹⁸⁶.

Si les territoires portent en eux la mémoire des peuples et des sociétés qui s'y sont développées, il en est de même pour les jardins selon les architectes paysagers Louisa Jones et Tim Richardson. Les visiteurs, soutiennent-ils, participent véritablement à créer l'œuvre, l'espace. Richardson fait même référence au concept « d'auteur »¹⁸⁷. En constant remodelage selon les saisons, les heures de la journée, les phénomènes naturels, les jardins sont également façonnés par les expériences qu'y vivent et y laissent les promeneurs. En outre, selon Berque, les paysages et particulièrement les jardins ont la faculté et la fonction de métamorphoser véritablement la chose qu'ils représentent¹⁸⁸. Aussi, dans la mesure où il incarne le territoire du Québec, le Jardin des Premières-Nations consolide et consacre les droits autochtones sur ce territoire et nos responsabilités en tant que collectivité. Pour les

¹⁸⁴ Yves GOSSE DE GORRE (2006). *Op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸⁶ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁷ Louisa JONES (2009). *Op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁸ Augustin BERQUE (1995). *Op. cit.*, p. 46.

nations autochtones, la notion de souveraineté est intrinsèquement liée à celles de responsabilité et de préservation, puisqu'il s'agit de transmettre un monde sain et viable aux prochaines générations¹⁸⁹. En ce sens, le projet du Jardin invite à repenser cette notion tant sur le plan du partage des pouvoirs que sur celui de la préservation de la biodiversité. Il en irait également dans l'intérêt des Québécois puisque, selon Rémi Savard, la solution à l'aliénation identitaire québécoise doit passer par le fait d'assumer la validité des différentes identités sur le territoire en acceptant, comme il l'écrit, de :

[...] nous voir d'une façon qui n'exclurait pas que des peuples nous aient précédés ici de quelques millénaires, des peuples ordinaires comme le nôtre avec leurs grandeurs et leurs petitesse, des peuples qui nous accompagnent encore et qui auraient comme le nôtre le droit de choisir leur avenir. Une image de nous-mêmes dont la pierre d'assise serait autre chose que la négation de ces peuples¹⁹⁰.

À ce propos, Sylvie Vincent soutient que c'est « sur le plan de leurs droits à un territoire qui est le même et où s'enracine l'identité tant des uns que des autres » que se trouve le principal nœud des conflits entre québécois et Autochtones¹⁹¹. Pour les uns comme pour les autres, c'est donc à travers le territoire que doit être réfléchi l'avenir. Ainsi, si comme le soutient Augustin Berque, les paysages et les jardins ont la faculté et la fonction de convoquer et d'activer la mémoire de nos expériences individuelles, culturelles et collectives à la fois¹⁹², le Jardin des Premières-Nations offre donc un espace idéal de rencontre. En présentant une nature qui évoque, chez certains visiteurs, non seulement une mémoire collective, mais bien souvent des souvenirs personnels et intimes, le Jardin des Premières-Nations ouvre sur des espaces qui s'étendent au-delà du Jardin botanique. Il incarne en somme beaucoup plus que les territoires du Québec : il en *est*, littéralement composé.

Les végétaux qui ont servi à sa réalisation ne proviennent d'ailleurs pas de cultures, mais des milieux naturels mêmes. La sphaigne qui compose la tourbière a, par exemple,

¹⁸⁹ Pierrot ROSS-TREMBLAY (2016). « Pierrot Ross-Tremblay La souveraineté comme responsabilité », *Liberté*, hiver, n° 310, p. 10.

¹⁹⁰ Sylvie VINCENT (2010). *Op. cit.*, p. 13-24.

¹⁹¹ Sylvie VINCENT (1995). « Le Québec et les Autochtones : trois décennies de rapports politiques », dans Pierre Trudel, *Autochtones et Québécois : la rencontre des nationalismes* : actes du colloque tenu les 28 et 20 avril 1995, au Cégep du Vieux-Montréal, Montréal : Recherches amérindiennes au Québec, p. 125.

¹⁹² Augustin BERQUE (1995). *Op. cit.*, p. 32.

été récoltée dans les environs de Rivière-du-Loup¹⁹³. Les spécimens du jardin proviennent aussi de sites naturels voués à la destruction en raison notamment de développements immobiliers ou de prolongements d'autoroutes¹⁹⁴. En outre, reconstituer des écosystèmes est un défi horticole de taille. D'abord, un écosystème forestier est un ensemble extrêmement complexe, ensuite, une tourbière, en plus de sa complexité est également très fragile. Il fallait donc trouver, récolter et respecter les associations naturelles pour assurer la survie de végétaux avec lesquels les horticulteurs avaient très peu ou pas du tout l'habitude de travailler¹⁹⁵. Ainsi, comme le soulignent les concepteurs du jardin, il s'agissait d'un projet tout à fait original et exceptionnel, car « ce n'était pas un jardin de plantes alimentaires, ou un jardin de plantes médicinales, qu'il fallait aménager, mais plutôt une érablière laurentienne, une forêt coniférienne, une toundra ou une tourbière ! »¹⁹⁶.

1.4 Changer de regard : des œuvres d'art qui redéfinissent la distance au monde

Le Jardin constitue un projet de recherche qui trouve des façons de présenter autrement les cultures autochtones, qui essaie de sortir des carcans, des stéréotypes, qui essaie de travailler de près avec les communautés. C'est une démarche intégrante dans laquelle les participants ont le droit de parole du début à la fin sur ce qu'ils veulent exposer, ce qu'ils veulent écrire, ce qu'ils veulent présenter, et comment ils veulent le présenter¹⁹⁷.

- Sylvie Paré, agente culturelle du Jardin des Premières-Nations.

Si le Jardin ouvre des dialogues et relie les espaces, les mémoires et les gens, les douze œuvres d'art du *Concours d'œuvre murale éphémère* lancé en 2003 par Sylvie Paré, agente culturelle du Jardin des Premières-Nations, en font tout autant. L'idée d'un lieu d'exposition consacré aux artistes autochtones du Québec lui est venue suite à la

¹⁹³ ESPACE POUR LA VIE (n. d.). *Défis horticoles du Jardin des Premières-Nations*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/defis-horticoles-du-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 18 septembre 2018.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 130.

constatation de la grande rareté (voire de la « quasi-absence ») des dossiers d'artistes autochtones du Québec dans les archives du Musée canadien des civilisations où elle a travaillé :

L'idée de la murale consistait simplement à inviter des artistes et à les assister dans la création d'outils professionnels (textes, photographies, bandes sonores), en somme de tout mettre en œuvre pour les aider à faire eux-mêmes par la suite des demandes de bourses et, de ce fait, à se faire connaître en milieu urbain. Le Jardin offre une vitrine fantastique aux artistes qui vivent soit en régions éloignées, soit à Montréal. Ce projet veut combler la lacune des lieux de diffusion à Montréal pour ces artistes. La murale ne s'inscrit donc pas dans une stricte perspective d'esthétisme¹⁹⁸.

À travers diverses expériences investissant les sens de la vue et du regard, les douze œuvres murales du concours remettent en question notre rapport à l'espace et au temps. Annuellement exposées sur la façade ouest du pavillon d'interprétation, réalisé en 2001 par Saucier + Perrotte architectes, les œuvres lauréates du concours devaient entrer en relation avec le monde végétal, proposer un lien avec la mission d'éducation du Jardin des Premières-Nations, et s'intégrer tant au pavillon d'interprétation qu'à l'espace du jardin¹⁹⁹. Le pavillon a d'ailleurs lui-même été conçu comme un espace de liaison, puisqu'il allie non seulement les dimensions intérieure et extérieure, mais aussi celles d'une structure moderne et naturelle par un assemblage harmonieux entre des matériaux « naturels » et usinés²⁰⁰. L'esthétique à la fois moderne et organique (figure 17) symbolise le dynamisme et la pérennité des cultures des premiers peuples²⁰¹. Le pavillon sert également de point de repère et de jonction entre la forêt de feuillus et celle de conifères. Depuis son emplacement, les visiteurs peuvent s'orienter dans cet espace où, à la manière d'une forêt, on peut parfois s'égarer. Sa silhouette qui intègre une ligne horizontale à la verticalité des arbres permet en outre de rythmer et de structurer l'espace²⁰². Son architecture, à la fois minimaliste et ondulée, évoque l'idée de parcours, de sentier et de déplacement, rappelant du même coup

¹⁹⁸ Sylvie PARÉ dans Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁹ Guy SIOUI DURAND (2003). *Le regard perçant. Richard Robertson au Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal. Été 2003*, non publié. [Document fourni par Sylvie Paré].

²⁰⁰ SAUCIER + PERROTTE ARCHITECTES (n. d.). « Jardin des premières nations. Description du projet », *Saucier + Perrotte architectes*, [En ligne], <http://saucierperrotte.com/projets/408-2/>. Consulté le 6 mars 2019.

²⁰¹ Vincent ASSELIN (2001). *Op. cit.*, p. 6.

²⁰² SAUCIER + PERROTTE ARCHITECTES (n. d.). *Op. cit.*

l'organisation du Jardin et les déplacements saisonniers qui rythmaient la vie des peuples semi-nomades²⁰³. Par ailleurs, l'utilisation de matériaux « usinés » rappelle la modernité de ces peuples ainsi que leur participation active à la société et à l'histoire du Québec. Car, comme le soutient l'anthropologue Claude Gélinas, il est nécessaire de nuancer l'histoire par rapport à la dépendance des nations autochtones envers la société coloniale et l'État :

Loin d'avoir été isolés et à la remorque des gouvernements pour leur subsistance, ils ont voulu intégrer et participer pleinement à la société nationale, et y sont souvent parvenus, au point de jouir de conditions d'existence matérielles à la hauteur de leurs besoins, et fréquemment tout à fait comparables à celles de leurs concitoyens non autochtones²⁰⁴.

Les Premières Nations se sont en effet adaptées et ont fait preuve de résilience. Elles ont pleinement et activement participé à l'histoire et à bâtir le Québec. D'ailleurs, il faut d'abord reconnaître la méprise fondamentale quant à l'expression du « Nouveau Monde ». Pour Jean-François Létourneau, le terme « nouveau » est au fondement de ce « grand malentendu sur lequel est fondée l'Amérique : aucun monde n'est apparu une première fois et aucun autre n'a remplacé ce qui existait déjà »²⁰⁵. Ainsi, non seulement cette conception n'est pas fondée, mais elle participe à entretenir un mythe qui s'avère nuisible dans les relations que les Autochtones et non-autochtones entretiennent. À travers la notion d'*américité*, l'historien wendat Georges Sioui invite à repenser les fondements — historiques, sociétaux, politiques, identitaires, etc. — sur lesquelles les sociétés américaines se sont développées, bien avant 1492, et à concevoir une Amérique « cultivée » par des millénaires d'histoires et de cultures²⁰⁶.

Il faut comprendre que, malgré l'absence de structure architecturale, les nations autochtones du Québec entretiennent depuis plus de 10 000 ans des relations culturelles avec de nombreux espaces qui peuvent, à nos yeux, sembler vierges d'influences

²⁰³ Vincent ASSELIN (2001). *Op. cit.*, p. 6.

²⁰⁴ Claude GÉLINAS (2007). *Les autochtones dans le Québec post-confédéral*, Québec : Les Éditions du Septentrion, p. 223.

²⁰⁵ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 43.

²⁰⁶ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 17.

humaines²⁰⁷. Au Québec, comme ailleurs, les espaces « naturels » ont une valeur patrimoniale. Le patrimoine culturel, selon l'UNESCO, représente les manifestations et les créations culturelles d'une communauté. Celles-ci sont l'objet de *recréations* collectives à travers le temps et peuvent être transmises par les gestes, le corps, la parole, etc.²⁰⁸ De même, selon Jean-Marc Besse, la terre est elle-même un patrimoine, « elle est *culture*, expression du mouvement de l'existence humaine »²⁰⁹. Ainsi, les mythes et les légendes, tout comme les récits personnels, participent de ce mouvement. Ils nourrissent la mémoire qui s'inscrit dans le territoire. Dans l'ouvrage *Les bruits et les feux de l'Ouïatchouan. Les archéologies poétiques de Richard Robertson*, que ce dernier a corédigé avec le philosophe, écrivain et professeur au CÉGEP de Chicoutimi Michaël La Chance, les auteurs utilisent le rituel de la scapulomancie pour illustrer une manifestation concrète de la mémoire du territoire et son lien avec celles des animaux et des hommes. Ils expliquent que ce rituel « convoque une mémoire » qui porte tous les récits, les déplacements et les expériences de leurs ancêtres, de même que les animaux :

Depuis toujours l'ours, le caribou et tout autre gibier, alors qu'ils sont ramenés au camp, laissent dans leur sillage les récits qui les rattachent aux contrées sauvages : il faut prendre ceci à la lettre, l'ours survit sous forme de signe vivant dans l'histoire qui le raconte. L'histoire ne quitte pas le territoire de l'ours, elle ne s'achève pas comme trace dans le cerveau de l'homme innu. Génération après génération, ces traces narratives s'enchevêtrent pour former un territoire mémoriel constitué de tous les faits et lieux racontés, une vaste « ressource diégétique ». Il s'agit d'une *mémoire-territoire* qui n'est pas enfermée dans la tête des humains, dans les limites d'un esprit ou même dans les limites d'une collectivité d'humains.

Depuis des générations, les récits d'expédition en forêt se déposent dans une mémoire-territoire, ces filets de récits entrelacés restent implicites et dormants. Cependant, lorsque cette mémoire est sondée, il se passe quelque chose d'inexplicable : la mémoire tente d'actualiser ses récits, ses protagonistes font retour dans notre réalité. Ce ne sont pas des signes humains, ils appartiennent à une sémiotique du vivant qui met en communication l'animal, le chasseur et le territoire. [...]

²⁰⁷ Daniel ARSENAULT, Fergus MACLAREN, James MOLNAR (dir.) (2010). *Finding the Spirit of the Place in World Heritage sites Aboriginal Approaches in perspective Révéler l'Esprit du Lieu dans les sites du Patrimoine mondial Perspectives autochtones*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 1.

²⁰⁸ Sylvie PARÉ (2003). *Op. cit.*, p. 77.

²⁰⁹ Jean-Marc BESSE (2000). *Op. cit.*, p. 143.

L'invocation de cette mémoire territoire se révèle assez puissante pour interpeller une dimension originelle. Alors la forêt se révèle une *mnémoterre* qui porte l'inscription vivante des parcours du passé et qui facilitera des parcours futurs²¹⁰.

Si la science de tradition occidentale réfute, et même dénigre parfois ce type de savoir, Shawn Wilson dénonce les limites qu'elle s'impose (et impose). Pour les chercheurs autochtones, si le savoir empirique demeure important, il n'est toutefois pas leur unique moyen de connaître et d'expérimenter le monde²¹¹. Les savoirs autochtones (*indigenous knowledge*), explique le chercheur maya Carlos Cordero, intègrent et valorisent de la même manière les différentes dimensions de l'expérience humaine. C'est l'une des différences fondamentales entre les deux approches, car si la tradition occidentale (*western knowledge*) les considère à travers des catégories souvent hermétiques, le savoir autochtone les réfléchit conjointement :

*The [Indigenous] knowledge base on the other hand, integrates those areas of knowledge so that science is both religious and aesthetic. We find then, an emphasis in the western tradition of approaching knowledge through the use of the intellect. For Indigenous people, knowledge is also approached through the senses and the intuition*²¹².

Wilson soutient qu'en se limitant à l'intellect, cette conception incomplète mène à l'idée que la recherche n'est pas valide si elle n'est pas « purement » objective. Ainsi, poursuit-il, le fait que les émotions et les motivations personnelles doivent être évincées (ou reniées) d'une recherche scientifique est non seulement une illusion, mais restreint également la connaissance²¹³.

En outre, l'idée de propriété de la connaissance est une autre différence fondamentale entre les deux traditions. En effet, pour les nations autochtones, le savoir ne peut pas être possédé par un seul individu puisqu'il est, soutient Wilson, fondamentalement relationnel (« *knowledge is relational* »)²¹⁴. Le chercheur, écrit-il, tout comme l'artiste ou

²¹⁰ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Les bruits et les feux de l'Ouiatchouan. Les archéologies poétiques de Richard Robertson*, Chicoutimi : Éditions Interterritoires, p. 13-15.

²¹¹ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 58.

²¹² *Ibid.*, p. 55.

²¹³ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

le chaman sont des interprètes du savoir qu'il construit grâce au réseau de relations qu'il entretient avec le cosmos : « *It is with the cosmos; it is with the animals, with the plants, with the earth that we share this knowledge. It goes beyond the idea of individual knowledge to the concept of relational knowledge... you are answerable to all your relations when you are doing research*²¹⁵ ». L'expression « *all my relations* », utilisée par plusieurs nations autochtones à travers le monde, souvent traduite en français par « interconnexion », s'étend au-delà de nos relations « conscientes »²¹⁶. Thomas King explique que ce réseau de relations nous unit tant à nos proches qu'aux animaux, végétaux et toutes formes de vie, qu'elles soient « animées ou inanimées, visibles et imaginées »²¹⁷. Cette expression nous enseigne et nous invite en fait à prendre acte de responsabilités dans ce cercle de réciprocités tant vis-à-vis nos relations au monde visible que celles qui nous lient au monde de l'intuition et de l'invisible. On peut ainsi comprendre l'interconnexion comme le concept représentant le mieux la réalité selon une ontologie autochtone²¹⁸.

Si pour « l'esprit occidental », les notions d'interconnexion et de complétude sont encore souvent associées à une dimension théologique, pour les peuples autochtones, elles leur permettent « de vivre en toute aise avec le mystère, la mémoire et la magie, éléments qui sont tous souvent présents dans la création artistique », comme l'ont résumé France Trépanier et Chris Creighton-Kelly²¹⁹. C'est entre autres ce que sous-entend le titre de l'article « *Memory comes before knowledge* » du professeur Eber Hampton, membre de la nation Chickasaw. Pour Cyndy Baskin, professeure Mi'kmaq en études autochtones, ces quelques mots ouvrent sur plusieurs dimensions de la conscience qui ne sont généralement pas prises en compte. Cette phrase, écrit-elle, « comprend l'esprit, la mémoire du sang, le respect, l'interconnexion, la narration de contes, les sentiments, les expériences et la guidance. Elle me rappelle aussi que je n'ai pas besoin de tout savoir ou de tout comprendre — dans le sens d'une certitude absolue »²²⁰. En ce sens, le savoir n'est pas nécessairement

²¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁶ France TRÉPANIÉRIER et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 26.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁸ « Therefore reality is not an object but a process of relationships ». Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 73.

²¹⁹ France TRÉPANIÉRIER et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 26.

²²⁰ *Ibid.*, p. 26.

toujours pragmatique, réfléchi ou intentionnel : il peut être intuitif, et l'intuition peut être nécessaire pour aborder nos relations aux réalités immatérielles et invisibles. À cet égard, le Jardin des Premières-Nations, défini par Sylvie Paré comme un « musée de l'immatériel », offre un lieu de création, d'exposition et de réflexion qui permet de mettre en lumière non seulement le patrimoine invisible et ses mémoires, mais également l'idée d'interconnexion. Selon elle, il redonne la « parole aux arbres, aux animaux, aux nuages, aux pierres, aux objets qui nous entourent ». Il est, poursuit-elle, « une sorte de territoire où les frontières entre la dimension visible et invisible des choses n'existent pas »²²¹. Le Jardin est donc un espace idéal pour repenser notre conception presque strictement visuelle de la réalité, comme un regard unique. De la même manière, les œuvres murales éphémères exposées au Jardin mettent en scène différentes logiques visuelles. Elles nous offrent d'autres perspectives de regard qui portent sur des espaces intermédiaires. Ces entre-espaces correspondent au terme cri « *tawâiyhk* », dont Sherry Farrell-Racette, professeure de l'Université de Régina, auteure et artiste membre de la Première Nation Timiskaming, écrit qu'il s'agit d'espaces de rencontre : « *tawâiyhk — the “elusive spaces between entities” — can be expanded into a kind of intellectual neutral ground that we can enter as human beings open to listening and learning from each other* »²²².

C'est notamment le cas de l'œuvre de Richard Robertson, *Le regard perçant*, premier lauréat du concours d'œuvre murale éphémère en 2003 qui propose d'adopter un *regard oblique*.

²²¹ Sylvie PARÉ (2003). *Op. cit.*, p. 76.

²²² Sherry FARRELL-RACETTE (2016). « *Tawâiyhk: Thoughts from the Places in between* », *RACAR*, vol. 41, n° 1, 2016, p. 31, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/racar/2016-v41-n1-racar02672/1037550ar.pdf>. Consulté le 27 août 2019.

CHAPITRE 2

2 Les « archéologies poétiques » dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère du Jardin des Premières-Nations

2.1 *Le regard perçant de Richard Robertson*

Dans la forêt en cette période de l'année, on entend tambouriner le mâle sur un bois mort qui appelle sa femelle : une gélinotte huppée. Il est amusant d'entendre ce « brouhaha » dans le bois lorsque je récolte des matériaux ou des végétaux comestibles²²³.

– Richard Robertson, artiste innu.

L'œuvre de l'artiste innu de Mashteuiatsh propose plusieurs expériences de regard qui, en multipliant et en générant différentes manières de voir, mettent de l'avant certaines dimensions immatérielles du territoire²²⁴. Si la voix des artistes autochtones « porte le territoire »²²⁵, comme l'affirme l'artiste Peter Morin de la nation Tahltan, l'œuvre de Robertson porte (transporte) Mashteuiatsh par le regard de la perdrix. Selon Guy Sioui Durand, elle crée « un relais visuel avec son territoire d'appartenance, où il vit et dont la lucidité existentielle s'accorde au défi du Jardin des Premières-Nations »²²⁶. Ainsi, le regard de la perdrix, qui nous observe depuis Mashteuiatsh, façonne un pont, une connexion entre deux espaces. Il nous invite à prendre conscience de la complexité des répercussions de nos gestes et de nos décisions ainsi que de leur portée dans nos territoires. L'œuvre, en partie composée de mousses, d'écorces de bouleau, de branches, de boue, de plumes et d'arbustes récupérés de coupes forestières, est également structurée par des matériaux usinés provenant du monde récréotouristique et du domaine de la construction, tels des tuyaux de plastique, des tiges de métal, de la ficelle, des filets, etc.²²⁷ (figure 18).

²²³ Richard ROBERTSON (2003). *Le regard perçant*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

²²⁴ France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 88.

²²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²²⁶ Guy SIOUI DURAND (2003). « Richard Robertson : *Le regard perçant* », *Espace Art actuel*, n° 66, p. 37, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2003-n66-espace1049207/9038ac.pdf>. Consulté le 12 janvier 2017.

²²⁷ *Ibid.*, p. 37.

Cet amalgame d'éléments traduit les inquiétudes environnementales et politiques de l'artiste. Il dénonce l'envahissement et l'exploitation des territoires, ceux de Mashteuiatsh et du territoire du lac Piekukami (lac Saint-Jean) particulièrement. Sioui Durand suggère que cette œuvre relève l'acuité et la fragilité du regard de l'animal. Elle dénonce l'exploitation excessive et irréfléchie des écosystèmes envahis, écrit-il, par l'industrialisation²²⁸. La démarche artistique de Robertson est définie par le sociologue de l'art comme « une territorialité écologique inquiète »²²⁹.

Un disque bleu (dans lequel on devine une illustration d'oiseau) désigne l'œil de la perdrix. Cette dernière semble « coincée » entre les différents éléments (figure 19) puisqu'elle-même est en grande partie formée de matériaux de construction et de rénovation. Comme le souligne Sioui Durand, l'hétérogénéité des composantes de la murale exprime et déploie une nature complexe de plus en plus « contaminée » :

Ce reflet de l'habitat végétal s'ajoute aux plumes et aux peaux qui respirent l'esprit des animaux du territoire. Mais l'ajout d'une foule d'objets et de matières issues des produits de culture de consommation de masse non seulement complète de manière déroutante la stylisation du regard de la perdrix, mais encore signale la contamination, l'amenuisement et l'éloignement de ces territoires où l'équilibre de l'écosystème entre les mondes végétal, animal et humain perdure²³⁰.

Le regard de la perdrix, fixe et multiple à la fois, nous incite à prendre conscience de cette « contamination » et de ses répercussions sur nos écosystèmes²³¹. Cette « vision animale et ancestrale », écrit Robertson, sert de guide à travers un monde de plus en plus opaque²³². L'œuvre nous invite donc à *apprendre* à regarder autrement. Elle est empreinte, explique l'artiste, d'une « culture du voir » :

Le regard perçant, une vision animale d'une perdrix avec son regard perçant fait d'une ouverture spatiale et de changements de points de vue, que le visiteur expérimentera afin de découvrir les effets de passages qui semblent être au cœur d'un processus naturel de désintégration organisatrice... aux matériaux récupérés

²²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²²⁹ *Ibid.*, p. 37.

²³⁰ *Ibid.*, p. 37.

²³¹ *Ibid.*, p. 38.

²³² Richard ROBERTSON (2003). *Op. cit.*

et en pensée sensible et visuelle empreinte d'une culture du voir qui se veut intégrée à ce milieu offert²³³.

Cette culture du voir renvoie, entre autres, aux différentes manières dont nous apprenons à regarder, puisque les perceptions visuelles seraient en partie construites par nos souvenirs. L'historienne de l'art Marisa Dalai Emiliani explique que le mécanisme perceptif dépend des données de l'optique physiologique et neurologique ainsi que des « facteurs psychologiques de la vision »²³⁴. Ces derniers renverraient à nos expériences passées de l'espace, car les perceptions visuelles seraient composées de notre vision immédiate combinée aux images d'expériences kinesthésiques antérieures conservées en mémoire²³⁵. Par conséquent, un mécanisme mémoriel et créatif participe à l'expérience du regard. Aussi, si l'expérience physique de notre environnement forge nos appréhensions visuelles de l'espace, on peut soutenir que le regard est en partie *incarné*. Dès lors, l'œil de la perdrix incarne et transporte Mashteuiatsh, comme il porte également sa mémoire. En ce sens, les œuvres de Robertson sont, selon ses propres termes, des « entre-espaces » qui réactualisent et activent la mémoire-territoire des « espaces oubliés »²³⁶. Ceux-ci, écrit Robertson, « doivent être compris et protégés, ils doivent être approchés dans toutes leurs réalités phénoménales »²³⁷. En fait, les œuvres de Robertson, qui se décrit lui-même comme un « artiste du milieu », transcendent les espaces²³⁸. Il n'est d'ailleurs, pour lui, jamais question d'un environnement objectif, mais d'un environnement qui existe à travers une culture²³⁹. Aussi s'agit-il encore de prendre en compte, et même de « voir », de « percevoir », selon plusieurs perspectives, plusieurs points de vue. À cet effet, Michaël La Chance suggère que l'artiste renonce « au point de vue unitaire, dominant et transcendant, il se retrouve en effet au milieu, dans l'écart entre les axes : dans l'ambivalence et l'entre-deux »²⁴⁰. Ainsi, c'est au moyen de « déambulations libres » et de désorientations créatives que Robertson développe son sens de l'observation. Le regard oblique, celui même de la

²³³ Guy SIOUI DURAND (2003). *Le regard perçant. Richard Robertson au Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal. Été 2003. Op. cit.*

²³⁴ Marisa DALAI EMILIANI (n. d.). « Perspective », *Encyclopedia universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perspective/>. Consulté le 19 mars 2019.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 30.

²³⁷ *Ibid.*, p. 30.

²³⁸ *Ibid.*, p. 9.

²³⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

perdrix dans son œuvre, permet en fait de « déstabiliser l'espace », de déjouer la linéarité, d'ouvrir et de réactiver ainsi un espace de création et de mémoire²⁴¹. Ce regard oblique est celui de la forêt où la linéarité est absente. Dans leur ouvrage, Robertson et La Chance remarquent même que le déplacement en forêt introduit une autre « culture du voir » :

La dérive oblique est une démarche de (dés) orientation relativement déterminée. En forêt la lumière est oblique, le géomagnétisme traverse le sol avec une pente. Le déplacement en forêt n'est plus frontal : celui qui s'aventure en forêt utilise sa vision périphérique et aussi sa pensée latérale [...]. Se déplacer en forêt ce n'est pas progresser sur la ligne droite d'une route qui va de la naissance à la mort, sur un sentier où les événements sont enchaînés les uns aux autres. C'est entrer dans une errance heureuse, *une désorientation féconde*, c'est pourquoi il faut danser et chanter pour entrer dans cette dérive²⁴².

La composition de l'œuvre de Robert rappelle ce regard oblique. Les nombreux axes horizontaux, verticaux et diagonaux structurant la murale créent différents points de vue qui renvoient au réseau de regards qui se déploie en forêt. En effet, comme le soulignent Hugues et Régent Sioui, Wendats de Wendake, la forêt est remplie d'échanges entre les différentes entités :

Dans la nature, c'est là que tu retrouves tous tes points de repère, le courant des eaux, le versant des montagnes, les essences des arbres, les animaux. Les tempêtes ne sont pas pareilles. C'est là qu'on retrouve nos points de repère, les énergies, les forces de la nature, les entités, tout ça. On n'est jamais seul dans la forêt. On dit toujours que dans une ville, on peut être vraiment seul, mais en forêt on n'est jamais seul²⁴³.

À l'image des innombrables interactions dans les forêts du Nitassinan — territoire innu — dans l'œuvre de Robertson, les perspectives sont multipliées et il devient difficile de savoir qui regarde qui et depuis quel endroit. En outre, ces axes composés de branches d'arbres et de tuyaux de plastique s'entrecroisent pour former plusieurs figures qui nécessitent que l'on change de point de vue si l'on veut les apercevoir. Le visiteur doit, par exemple, incliner la tête pour voir le wigwam en écorce de bouleau (figure 20). Celui-ci est délimité par l'un des axes du visage de l'oiseau, dont il reprend la forme inversée. Pour

²⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

²⁴² *Ibid.*, p. 25.

²⁴³ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNES, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 50.

Robertson, il s'agit d'effets de passages qu'expérimentera le visiteur à travers la « vision animale d'une perdrix, avec son regard perçant fait d'une ouverture spatiale et de changements de points de vue »²⁴⁴. Aussi, au pied ou « à l'entrée » de ce wigwam, sur le rebord vertical gauche de la murale, l'artiste a inscrit « “Perdrix” Mon habitat culturel/naturel » (figure 21). De cette manière, l'œuvre pourrait tout aussi bien être retournée dans différents sens, sans que cela affecte sa lecture. D'ailleurs, le spectateur doit encore une fois incliner la tête, renverser son regard, s'il veut pouvoir admirer le conifère situé dans le haut de la murale (figure 22). À partir de cet arbre, neuf lignes verticales traversent la composition jusqu'au canot d'écorce qui semble transporter trois arbres (figure 23). La verticalité des axes et des branches laisse deviner la forêt derrière une rivière. Pour Robertson, il s'agit du regard animal qui assiste à la dérive de l'homme moderne :

Une inversion du regard faisant allusion à celui de cet oiseau qui regarde passer en bas de cette murale un canot rempli d'arbres voguant à la dérive. La dérive de l'homme moderne avec ces matériaux, ces verres, ces plastiques et ces ciments qui trop souvent viennent détruire et polluer la nature²⁴⁵.

Ainsi, le regard demeure au cœur de sa démarche artistique. Dans un poème intitulé *La trilogie du voir* qu'il a écrit trois ans après *Le regard perçant*, il semble décrire la murale du jardin :

Renverser le regard pour voir loin dans le temps et dans l'espace.
Renverser la tête vers le bas pour mélanger la vue trop ordonnée et stressée.
Exercice de renversement du regard pour atteindre un monde de clartés et de couleurs internes.
Se pencher de côté la tête pour voir autrement le monde, la Nature et l'univers.
Voir comme l'animal dans la noirceur, une clarté intérieure qui nous guide.
Voir le changement du temps qui annonce la finalité de l'espace.
Voir un espacement entre toutes choses pour tenter de comprendre le monde.
Percevoir des esprits se déposer entre deux choses.
Percevoir des couleurs à des endroits flous et confus qui sont considérés actuellement comme des déformations et des maladies.
Percevoir dans la forêt l'esprit de l'animal qui se donne.
Concevoir un piège de lumière afin de capturer la Nature humaine malade.
Concevoir un dispositif éphémère qui part au vent pour nous faire réfléchir sur la fragilité de la Nature et de la vie.

²⁴⁴ Guy SIOUI DURAND (2003). *Le regard perçant. Richard Robertson au Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal. Été 2003. Op. cit.*

²⁴⁵ Richard ROBERTSON (2003). *Op. cit.*

Concevoir des animaux-forêts reliant la conscience à la nature.
Savoir qu'en prenant simplement deux traits, on peut arriver à percevoir un monde imaginaire.
[...] ²⁴⁶

Guy Sioui Durand affirme que Richard Robertson « superpose son imaginaire », celui même de Mashteuiatsh, à la réalité du monde, à celle de l'exploitation forestière et du territoire du lac Piekwakami²⁴⁷. Il crée ainsi ce qu'il nomme ses archéologies poétiques, des « entre-espaces » qui sont de l'ordre des territoires légendaires ou mémoriels. Ces « espaces oubliés », qui font partie de nos lieux d'existence, doivent être cultivés et protégés :

L'archéologie poétique témoigne de notre tentative de résister à l'appauvrissement de notre lieu d'existence, elle met en relief l'organisation de la mémoire territoire, la structure figurale de notre univers de signification et aussi la structure de probabilité de notre univers d'événements²⁴⁸.

À cet égard, les récits et légendes s'inscrivent dans le territoire et y laissent une mémoire qui peut, par différents moyens, être réactivée²⁴⁹. L'art en est un. Le rêve également. Les territoires réels, imaginaires et mémoriels qui se confondent aussi dans l'œuvre de France Trépanier, lauréate du concours en 2009, sont autant d'« entre-espaces » qui forment une autre *archéologie poétique*. En outre, si « voir est d'abord imaginé », comme le soutient le cognitivisme de la représentation iconique, *Cartographie imaginée* propose une, sinon plusieurs, cultures du voir²⁵⁰. Ici, le regard de la perdrix laisse place à celui de l'aigle.

²⁴⁶ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 17.

²⁴⁷ Guy SIOUI DURAND (2003). *Le regard perçant. Richard Robertson au Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal. Été 2003. Op. cit.*

²⁴⁸ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 54.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁰ Jean-Claude DUPONT (2007). « La psychologie de la vision spatiale : Gérard Simon et après », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 1, tome 60, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2007-1-page-133.htm#>. Consulté le 21 mars 2019.

2.2 Cartographie imaginée de France Trépanier

En haut et vers l'ouest, l'aigle voltige dans la nuée,
En bas à l'est, mes ancêtres me font découvrir un espace oublié²⁵¹.
– Richard Robertson, artiste innu.

Le *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations autochtones au Québec* proclame qu'après les tentatives de colonisation des Premières Nations pour les couper du territoire, effacer leur présence, leurs histoires, leurs mythes et leurs langues, « le temps est venu de réindigéniser nos espaces physique et imaginaire. [...] de transmettre toute la richesse de nos arts et de nos cultures »²⁵². Aussi, la mosaïque à l'encaustique de France Trépanier participe précisément à cette *réindigénisation* de l'espace physique et imaginaire. Composée de douze panneaux qui symbolisent les onze nations autochtones du Québec et les personnes métissées, cette murale forme une cartographie imaginée des territoires du Québec²⁵³. L'artiste a demandé à onze artistes issus des onze nations autochtones du Québec de récolter des matériaux organiques de leur choix provenant de leur territoire de vie et de les lui faire parvenir accompagnés d'un mot, également dans la langue de leur choix²⁵⁴. Il s'agit donc d'une histoire et d'un territoire réel et imaginé racontés collectivement, puisque les richesses et connaissances, comme le soutient Shawn Wilson, sont partagées par tout un système de relations qui forment notre univers matériel et immatériel²⁵⁵. Il est donc d'abord question d'un territoire raconté par l'imagination, le « rêve », comme le titre l'indique, mais également d'une histoire de territoires réels dans la mesure où l'œuvre est véritablement constituée de « morceaux de territoire » que la mosaïque fait communiquer (figure 24).

²⁵¹ Extrait du poème *Terre des mots* de Richard Robertson dans Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 47.

²⁵² ONDINNOK (2018). *Op. cit.*, p. 3.

²⁵³ [Anonyme] (2009). *Cartographie imaginée*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

²⁵⁴ [Anonyme] (2009). *France Trépanier. Cartographie imaginée*, Muséum Nature Montréal, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré agente culturelle du Jardin des Premières-Nations].

²⁵⁵ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 38.

Ainsi, les matériaux — poils d’orignal, épines de porc-épic, sable, feuilles et graines de maïs, feuilles d’arbres, disamares de l’érable, griffe d’ours, plumes, bois de cèdre, foin d’odeur, racines d’épinette blanche, courge, fèves, branche d’aulne, sauge, cocottes et aiguilles de pin, etc.²⁵⁶ —, liés par la cire d’abeille et la résine de dammar, participent à unir les différents espaces, puisqu’ils se correspondent généralement d’un panneau à l’autre. Les épines de porc-épic passent de manière fluide d’un panneau-territoire à l’autre, tout comme le sable et les graines de maïs (figure 25). En utilisant des éléments de l’environnement à forte connotation symbolique et culturelle, l’artiste d’origines kanien'kehá:ka et québécoise articule plusieurs relations, entre les « artistes-cueilleurs » d’abord, mais également entre les territoires et leurs mémoires, ainsi qu’entre nos propres territoires réels et imaginés. À cet égard, la murale répond à ces deux préoccupations. Dans un premier temps, elle présente des lieux de contact et de communication. Le territoire cartographié de la mosaïque est formé par les nombreuses relations qu’entretiennent les panneaux, comme autant de territoires des nations autochtones du Québec. Pris séparément, ils nous présentent un univers propre, autonome. C’est notamment le cas du panneau du milieu de la colonne de droite qui s’accorde au panneau du dessous, tout en proposant des « territoires » indépendants (figure 26). Dans un deuxième temps, la murale correspond à ce que l’artiste appelle « la présence de “l’autre” à l’extérieur de soi et “l’autre” à l’intérieur », puisqu’il s’agit à la fois d’une œuvre personnelle et collective²⁵⁷. Ainsi, chaque panneau-territoire, puisqu’ils sont imprégnés des matériaux récoltés et des mots partagés par les « artistes-cueilleurs », est empreint de la sensibilité de chacun²⁵⁸. Les mots et les langues qu’ils ont choisis sont, explique Trépanier, « inscrits pour témoigner des liens profonds qui existent entre les êtres, les langues ancestrales, les territoires et l’art »²⁵⁹. Avec son œuvre, Trépanier orchestre donc une géographie autochtone réelle et symbolique, tout comme elle propose une nouvelle toponymie.

²⁵⁶ [Anonyme] (2009). *Cartographie imaginée. Op. cit.*

²⁵⁷ France TRÉPANIÉ (n. d.). *Titre du projet : Cartographie imaginée. Une murale mosaïque à l’encaustique*. Proposition de projet, non publié. [Document fourni par Sylvie Paré].

²⁵⁸ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNÉSS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 140.

²⁵⁹ France Trépanier dans *Ibid.*, p. 140.

Les mots ainsi gravés dans les panneaux-territoires nous guident dans le réseau de relations entre différents lieux. *Cartographie imaginée*, explique-t-elle, « informe la réalité, la mémoire inscrite dans le territoire. Tout est là, tout est dans le territoire, mais il y a aussi des traumatismes inscrits dans le territoire. En rêvant le territoire, on peut le guérir. L'exploitation est un traumatisme. Il faut redéfinir volontairement nos relations, même si c'est de manière invisible. Je m'intéresse au mystère »²⁶⁰. Les mots et les langues autochtones sont aussi intimement liés à la mémoire et aux territoires²⁶¹. Le territoire se raconte à travers les langues autochtones. France Trépanier explique, à ce propos, que les langues autochtones sont connectées au pouvoir et au mystère des territoires, qu'elles activent les cosmologies²⁶². Le mystère qui, explique-t-elle, a besoin d'humilité et d'abandon est une manière de récuser, de renverser l'idée que l'on peut *posséder* le savoir, ce qu'elle perçoit comme une forme de domination (donc de violence)²⁶³. Elle dénonce par ailleurs l'inaction et l'intérêt du Canada envers les langues autochtones qui, pourtant, contiennent des valeurs de respect et de responsabilité essentielles : « *Why does Canada as a nation still undervalue the relevance of Indigenous linguistic knowledge that could benefit the relationship to the land on which all Canadians live?* »²⁶⁴.

Dans l'œuvre du Jardin des Premières-Nations, les mots créent une nouvelle topographie, proposent de nouvelles compréhensions du territoire, et font ressurgir des espaces-mémoire oubliés. Ils rêvent et présentent une nouvelle et ancienne histoire du Canada. Selon Nadia Myre, « [l]e langage vit à travers la dénomination de lieux, et la mémoire de ces mêmes lieux demeure vivante grâce au langage »²⁶⁵. Les mots, poursuit-

²⁶⁰ France TRÉPANIÉ (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 22 mars 2019.

²⁶¹ Louise VIGNEAULT (2016). « Art autochtone : langue, oralité, communication », *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 41, n° 1, p. 22, [En ligne], https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/41_1_2_polemiques_0.pdf. Consulté le 15 mars 2019.

²⁶² France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2016). « La langue de l'autre (The Language of the Other) », *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 41, n° 1, p. 38, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2016-v41-n1-racar02672/1037552ar.pdf>. Consulté le 15 mars 2019.

²⁶³ France TRÉPANIÉ (2019). *Op. cit.*

²⁶⁴ France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2016). *Op. cit.*, p. 38.

²⁶⁵ Nadia MYRE (2012). « Baliser le territoire/A Stake in the Ground. Manifestation d'art contemporain autochtone », *Art Mûr*, vol. 7, n°3, jan.-fév. 2012, p. 12, [En ligne], http://artmur.com/wp-content/uploads/brochures/vol7_numero3.pdf. Consulté le 10 mars 2018.

elle, permettent de « lire et de comprendre le paysage »²⁶⁶. Ceux de *Cartographie imaginée* contiennent des mémoires et des histoires qu'ils réactivent : *Kwzitδzik*, en waban-aki, signifie « Respecter (la nature) », tandis que *Io'aweien*, en kanien'kehá:ka, désigne « la rosée du matin ». Il y a aussi *Waapaahitim* qui veut dire « voir » en naskapi et *Akawastesinou* qui signifie « À l'abri du soleil » en eeyou. Le mot *Milu-tshishikau*, en innu, est traduit par « il fait beau », et *Esanson*, en malécite, signifie « la lumière qui passe au travers ». Le mot *Urawen*, en wendat, désigne le tournesol, et *Anwatin*, en algonquin, veut dire « calme, paisible ». *Tciwan*, en langue atikamekw, désigne le courant du détroit, de la passe, ou qui rétrécit. Enfin, le mot *Akimi'jaqpa*, en inuktitut, qui désigne ce qui réfléchit la lumière, et *Apajigsua'latl*, en Mi'kmaq, qui signifie « réconcilier » (figure 27)²⁶⁷.

Ces paroles et ces fragments de territoire sont autant de perspectives, de mémoires, de regards créatifs et d'espoir que les artistes ont pour les terres qu'ils habitent. Aussi, l'art joue un rôle crucial, soutient Louise Vigneault, afin de « rendre visibles les non-dits et d'inaugurer un possible »²⁶⁸. C'est donc du haut du ciel, « tel le regard perçant de l'aigle en vol », écrit Sioui Durand, dans l'espace du mythe et du rêve que *Cartographie imaginée* nous enseigne les territoires²⁶⁹. L'œuvre nous fait survoler des territorialités réelles et abstraites. On ne peut en effet pas tout à fait saisir la spatialité de la composition qui semble construite selon plusieurs échelles de distances, de sorte qu'on distingue aussi bien des lacs, des rivières, des berges de sable que des continents. Dès lors, bien que l'agencement des douze panneaux crée un territoire unifié, il se dégage de certains « endroits » — ou « moments » — des désarticulations. Celles-ci, explique France Trépanier, dénoncent les divisions rigides et arbitraires qui ont été imposées au territoire par les colonisateurs. Les frontières arbitraires qui ont délimité le territoire, explique-t-elle, vont à l'encontre de la souplesse et de la fluidité inhérente des cours d'eau²⁷⁰. Il s'agit pour elle d'un acte de

²⁶⁶ Nadia MYRE (2012). « Baliser le territoire/A Stake in the Ground. Manifestation d'art contemporain autochtone », *Art Mûr*, vol. 7, n°3, jan.-fév. 2012, p. 12, [En ligne], http://artmur.com/wp-content/uploads/brochures/vol7_numero3.pdf. Consulté le 10 mars 2018.

²⁶⁷ [Anonyme] (2009). *France Trépanier. Cartographie imaginée. Op. cit.*

²⁶⁸ Louise VIGNEAULT (2016). *Op. cit.*, p. 22.

²⁶⁹ Guy SIOUI DURAND (2009). *Cartographie imaginée*, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré agente culturelle du Jardin des Premières-Nations].

²⁷⁰ France TRÉPANIÉ (2019). *Op. cit.*

réparation, de guérison du territoire²⁷¹. *Cartographie imaginée* restitue les entre-espaces et leurs mémoires. Ainsi, comme l'œuvre de Richard Robertson, elle dénonce la logique linéaire qui a été imposée au territoire, qui, au même titre que la forêt de Mastheuiatsh, n'est ni rectiligne ni divisé.

En désarticulant/réarticulant les panneaux-territoires, *Cartographie imaginée* est donc un acte de réappropriation et de réhabilitation qui participe à la guérison du territoire²⁷². Dans un même temps, due aux lignes et aux formes parfois un peu désaxées, la composition intègre plusieurs échelles d'appréhension de l'espace (figure 28). Ces différentes mesures des proportions permettent d'introduire une certaine souplesse et une fluidité dans notre conception de l'espace. En ce sens, la murale récuse l'hégémonie de la perspective unique en créant un territoire dont l'espace n'est pas strictement appréhendé et dicté par une logique visuelle mathématique. À ce propos, Anne Cauquelin soutient que les dispositifs du regard qui établissent les mesures d'espace, telles que l'échelle et la distance, ne sont que des structures discursives. Pour la philosophe, il s'agit d'« opérations rhétoriques »²⁷³. Ainsi peut-on dire que l'œuvre de Trépanier illustre les réflexions défendues par la philosophe, pour qui le paysage est un outil de mesure qui sert à encadrer et à fixer — et donc à objectiver — nos perceptions :

C'est toujours l'idée du paysage, sa construction qui donne une forme, un cadre, des mesures à nos perceptions — distance, orientation, points de vue, situation, échelle. Assurer la maîtrise des conditions de vie revient à réassurer en permanence une vision d'ensemble, composée, cadrée²⁷⁴.

La composition de *Cartographie imaginée* embrouille ces différentes perceptions — l'échelle, l'orientation, la distance, etc. — de manière à remettre en question, ou même à bouleverser, la rationalisation de la vision, et par conséquent, de la connaissance. D'ailleurs, tout comme *Le regard perçant* de Robertson, cette démarche trouve un écho dans les théories de la psychologie de la vision défendues par Marisa Dalai Emiliani qui suggère que :

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Anne CAUQUELIN (2002). *Op. cit.*, p. 126.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

[...] tous ces indices monoculaires et statiques de profondeur — convergence linéaire, superposition des contours, grandeur relative, grandeur familière, distribution et orientation de l'éclairage —, bidimensionnels par définition, peuvent reproduire aussi bien des modèles bidimensionnels que des agencements tridimensionnels situés à des distances variées et ne permettent, en conséquence, qu'une perception spatiale ambiguë²⁷⁵.

L'œuvre de Trépanier revisite donc également les perceptions de l'espace et des distances de manière à souligner l'influence qu'exercent sur celles-ci nos expériences corporelles, émotionnelles et même culturelles qui, gardées en mémoire, sont réactualisées à chaque regard. Par ailleurs, les nations autochtones ont généralement des conceptions plus ouvertes et circulaires de l'espace. Jean-Olivier Roy, chercheur postdoctoral, suggère par exemple que, chez les Innus, le territoire intègre une dimension abstraite²⁷⁶. À ce propos, un intervenant politique de Mashteuiatsh explique que, « les terres, c'est une chose, et le territoire, c'est autre chose. Le territoire est un concept un peu plus abstrait, c'est une grande surface, alors que les terres, c'est concret »²⁷⁷. Ces deux conceptions sont présentées simultanément dans la cartographie de Trépanier, créant ainsi certaines tensions. Les continuités et discontinuités entre les panneaux permettent un certain mouvement, elles déjouent et empêchent de fixer l'image (figure 29). Ces tensions créent des vibrations qui rendent l'espace flexible et mouvant. Dès lors, l'imagination et le regard du spectateur peuvent s'y « déplacer » et combler les espaces à la fois concrets et abstraits, visibles et invisibles. L'œuvre de Trépanier présente donc à la fois les dimensions matérielles et immatérielles du territoire. À cet égard, elle entre en relation avec les réflexions de Sioui Durand à propos de ce qu'il nomme « l'esprit du lieu » (« *the spiritual place* »)²⁷⁸. Si celui-ci soutient en effet qu'on retrouve entre les différents lieux — habités, inhabités, sacrés, cultivés, etc. — des tensions qui forment « l'esprit du lieu »²⁷⁹, on les retrouve également dans l'œuvre de Trépanier. Ces vibrations/passages doivent être compris(es) comme autant de « distances-relations », dans la mesure où, selon Shawn Wilson, les deux notions sont

²⁷⁵ Marisa DALAI EMILIANI (n. d.). *Op. cit.*

²⁷⁶ Jean-Olivier ROY (2015). *Op. cit.*, p. 52-53.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁸ Guy SIOUI DURAND (2010). « What is the Meaning of 'Spirit of Place' ? », *Finding the Spirit of the Place in World Heritage sites Aboriginal Approaches in perspective / Révéler l'Esprit du Lieu dans les sites du Patrimoine mondial. Perspectives autochtones*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 18.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

intrinsèquement liées²⁸⁰. En suivant cette logique, la cartographie proposée par Trépanier, en étant portée par une géographie à échelle variable, nous permet de réfléchir aux différentes façons d'établir et de solidifier des relations de manière à réduire la distance qui nous sépare de l'univers, ce qui est, selon Wilson, le but de toute réflexion : « *as it is all about building relationships and bridging this sacred space* »²⁸¹. Ainsi, l'ensemble des relations qui lient les panneaux — les continuités et discontinuités, les rapports de distances, etc. — sont autant de tensions qui participent à faire dialoguer les territoires réels et imaginés.

En brouillant les échelles de distance, cette murale à l'encaustique met en lumière d'autres appréhensions de l'espace. À cet effet, Sioui Durand explique que dans l'imagerie wendat, par exemple, la distance n'est pas seulement entendue et vécue dans un cadre strictement géographique, mais également par rapport aux territoires imaginaires et à ses résonances²⁸². Pour le sociologue de l'art, apprivoiser les tensions et vibrations des lieux est un acte nécessaire qui nous permet d'entrer en relation avec leurs mémoires, ou comme il l'écrit : « *the most basic riddles of the heritage* »²⁸³. Depuis plus de 10 000 ans, les nations autochtones, souligne-t-il, ont développé des méthodes de communication et de négociation non seulement entre elles, mais aussi avec les différents espaces matériels et immatériels qui forment les territoires. Il s'agit également de cultiver et de préserver les « espaces oubliés » auxquels s'intéresse Robertson dans ses œuvres, notamment ses *cartes archéopoétiques* « qui dessinent les chiasmes et méridiens qui traversent la mémoire territoire »²⁸⁴. C'est également ce que fait l'œuvre de Trépanier qui, non seulement réactualise ces espaces, mais propose aussi, par la fusion des artefacts naturels choisis par les « artistes cueilleurs », une *archéologie poétique*. Il s'agit, en ce sens, d'une œuvre de frontières comme autant de passages.

²⁸⁰ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 11.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

²⁸² Guy SIOUI DURAND (2010). *Op. cit.*, p. 17.

²⁸³ *Ibid.*, p. 18.

²⁸⁴ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 53.

Ainsi, écrit Sioui Durand, si « depuis la maîtrise de la perspective en dessins, peintures et cartographie, les humains pensent avoir dérobé au ciel la faculté d’embrasser le tout », *Cartographie imaginée* permet d’ouvrir (ré-ouvrir) les espaces de mémoires, de mythes et de légendes, ceux de ce temps *d’avant l’histoire*, alors que les mythes racontaient l’univers²⁸⁵. En ce sens, le sociologue de l’art souligne que ce regard est celui de l’aigle tout comme il est celui de la figure cosmogonique d’Aataentsic au moment de sa chute, tel que nous la présente l’œuvre murale de Sylvie Paré et Robert Laliberté réalisée en 2012²⁸⁶.

²⁸⁵ Guy SIOUI DURAND (2009). *Op. cit.*

²⁸⁶ *Ibid.*

2.3 *Aataentsic, femme du ciel* de Sylvie Paré et Robert Laliberté

*Think of magic as a tree. The root of supernatural ability is simply the realization that all time exists simultaneously. Humans experience time as a progression of sequential events in much the same way we see the horizon as flat: our reality is shaped by our limitations*²⁸⁷.

– Eden Robinson, écrivaine de la nation Haisla.

L'œuvre de Sylvie Paré et Robert Laliberté, qui célèbre les dix années du programme d'œuvres murales éphémères, présente une version du mythe wendat de la création du monde par la chute d'*Aataentsic*. Bien que les versions varient, le récit Iroquoïen raconte qu'en se penchant au-dessus d'un trou au pied d'un grand arbre dans le monde céleste, *Aataentsic*, qui était enceinte, tombe et bascule vers le monde terrestre, entraînant avec elle le grand arbre et, selon certaines versions, les semences des trois sœurs — le maïs, la courge et le haricot (et parfois le tabac)²⁸⁸. Le monde terrestre était alors entièrement recouvert d'eau, il n'y vivait que les animaux aquatiques. Deux outardes recueillent *Aataentsic* dans sa chute et la déposent sur le dos de la Grande Tortue. L'histoire raconte que le crapaud, à la demande de celle-ci, réussira à récupérer un peu de la terre retenue entre les racines de l'arbre tombées au fond de l'eau, et que c'est cette terre qui formera le continent américain²⁸⁹.

C'est sur ce sol, dans lequel elle sème les trois sœurs, qu'*Aataentsic* donnera naissance à ses enfants²⁹⁰. Si Sylvie Paré et Robert Laliberté offrent une image littérale du mythe à plusieurs égards, leurs représentations des mondes céleste et terrestre ne sont pas aussi franchement opposées. On remarque de prime abord que le monde terrestre, qui dans le mythe est recouvert d'eau, foisonne ici déjà de hautes herbes (figure 30). Ensuite, une

²⁸⁷ France TRÉPANIÉ (2018). *The Time of Things: The Continuum of Indigenous Customary Practice into Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, Legacy Art Galleries, 11 avril – 7 juillet 2018, Victoria: Université de Victoria, p. 4.

²⁸⁸ *Kanata : l'héritage des enfants d'Aataentsic* (1998). Réalisateur René, Sioui Labelle, Canada : ONF, documentaire, couleur, 52 mn, 11 : 10.

²⁸⁹ *Ibid.* 11 : 10.

²⁹⁰ Georges E. SIOUI (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 25.

sorte d'effet de miroir semble opérer entre les deux parties de la murale, car les deux mondes, à première vue, paraissent également verdoyants. Toutefois, dans le cas du monde céleste, il ne s'agit pas de végétaux, mais de nuages verdâtres. Ainsi, si les deux mondes se font écho par leurs formes et couleurs, le monde cosmique semble plus suggéré que représenté, d'autant que l'arbre tronqué suppose la continuité de l'espace au-delà de la murale. D'ailleurs, tout comme dans *Cartographie imaginée*, les échelles et les rapports de distance sont ambigus. La spatialité de l'œuvre de même que les rapports qu'entretiennent les personnages au lieu sont également quelque peu nébuleux. Cette imprécision est due, d'une part, à la composition à la fois verticale et circulaire de l'œuvre, mais aussi à l'espace quasi sphérique que crée l'œuvre *in situ*. La composition circulaire de l'œuvre de très grandes dimensions (3,35 X 4,57 mètres) rompt avec son format rectangulaire et sa disposition en angle droit²⁹¹.

Organisée très adroitement, la spatialité de l'œuvre suggère à la fois la circularité et la verticalité, tous deux fondamentaux dans la plupart des cosmologies autochtones²⁹². Si la verticalité, pour de nombreuses nations autochtones, est liée au mythe de la création du monde, ainsi qu'à la quête spirituelle, Monika Kin Gagnon explique que cet axe est d'ailleurs souvent incarné par un passage entre le ciel et la terre :

Plusieurs mythes de la création, tant chez les Iroquoiens que chez les Algonquiens, associent la quête spirituelle à un passage entre la terre et le ciel, souvent représenté soit par l'ascension d'un personnage au sommet d'un arbre, ou encore par le plongeon cosmique d'Aataentsic qui donne naissance à la planète Terre²⁹³.

Quant à la spatialité circulaire de l'œuvre, la murale étant composée de deux panneaux rectangulaires, dont l'un est accroché au mur et l'autre au plafond, elle n'est pas visible a priori. Le cercle est plutôt suggéré de deux manières : d'abord, par le motif du nuage dont les courbes sont reprises par les lignes de composition des deux univers. En effet, la ligne basse du nuage est répétée dans la courbure de la ligne formée par les herbes du monde terrestre, de même que la légère courbe du monde céleste qui épouse la ligne haute du

²⁹¹ France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2016). *Op. cit.*, p. 41.

²⁹² Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Op. cit.*, p. 15.

²⁹³ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 124.

nuage. De cette manière, la circularité du nuage, point central de la composition, semble prendre de l'expansion et s'étendre au reste de l'espace de la murale. D'autre part, cette figure amenuise également l'angle formé par les panneaux en joignant formellement les deux espaces (figure 31). En outre, la disposition des panneaux tire profit de l'espace en alcôve pour prolonger la spatialité circulaire de la composition dans l'espace *in situ* de l'œuvre. Les panneaux ainsi disposés, jumelés à la composition circulaire « dilatée », semblent présenter un espace courbé au spectateur qui se positionne directement devant l'œuvre.

Ce traitement de l'espace, à l'instar du *Regard perçant* et *Cartographie imaginée*, sous-tend une expérience « oblique » de l'espace, car Aataentsic semble émerger de deux espaces à la fois. Dans un premier temps, elle semble directement sortir du nuage, puisque son corps est encore en partie voilé par celui-ci. Ses pieds, notamment, sont encore compris dans l'espace du nuage (figure 32). Dans un deuxième temps, le chemin, le sentier de nuage suggère qu'Aataentsic chute depuis le même endroit au-delà de la murale, d'où provient l'arbre tronqué (figure 33). Conséquemment, lorsque le spectateur se trouve face à l'œuvre, le personnage semble à la fois provenir de l'espace de la murale devant lui, ainsi que de l'espace « derrière » lui, suggéré par la partie cachée de l'arbre.

Comme c'était le cas avec *Le regard perçant* de Robertson, il faut donc également déplacer physiquement le regard — pencher la tête vers l'arrière — pour lire les différents espaces. De la même manière, *Aataentsic, femme du ciel* partage certaines similitudes avec *Cartographie imaginée* puisqu'elle propose aussi une lecture alternative de l'espace. Dans ce cas-ci, les échelles de distances sont ambiguës de manière à présenter un espace compressé qui contiendrait l'entièreté de l'univers en devenir. Cette composition spatiale, qui retient donc plus du cercle que de la symétrie, permet en quelque sorte d'unir les deux espaces, puisque la logique circulaire n'implique pas de séparation : le cercle symbolise l'interdépendance, l'interconnexion qui relie tous les êtres et les éléments sur cette terre²⁹⁴. Cette cosmologie circulaire comprend le monde cosmique, terrestre, sacré, humain, animal, végétal, minéral, comme il inclut toutes les temporalités. Ainsi, l'interconnexion qui nous

²⁹⁴ Catherine JOHNSON et Suzy BASILE (2006). *Op. cit.*, p. 15.

unit, « *all my relations* », opère à la fois à travers l'espace et le temps. À cet égard, France Trépanier explique que le temps est, pour les nations autochtones, « épistémologiquement enraciné » (*epistemologically rooted*) dans le territoire : « *Indigenous concepts of time where the past, present and future are interconnected. In Indigenous worldviews, time is circular and cyclical. Time is connected to land. Time is manifested through memory and oral traditions. Stories are linked through time and place*²⁹⁵ ».

En ce sens, les deux mondes de l'œuvre de Paré et Laliberté sont interreliés. Ils participent du même mouvement, de la même circulation. Dès lors, l'espace cosmologique de la murale, qui incarne tous les mondes, comprend également tous les temps. L'espace, selon la théorie de la relativité, est « la courbure du temps »²⁹⁶. Aussi peut-on avancer que *Aataentsic, femme du ciel* présente ce moment que la politicologue Dalie Giroux nomme *le temps magique* :

Le temps magique, dans cette tradition opérative, est d'ailleurs un temps cyclique : il implique la répétition éternelle des conditions cosmologiques en tant qu'elles sont incluses dans chaque instant [...]. Il n'y a que dans un éternel présent que l'on peut observer l'espace-temps comme un ensemble. La vision magique est la vision de tous les possibles. Chaque instant (à la jonction du temps et de l'espace) est l'ensemble de ses possibilités comme constamment réalisé à l'intérieur d'une même cosmologie²⁹⁷.

Il s'agit donc toujours d'une nouvelle *archéologie poétique*, car Sylvie Paré signale que son œuvre est une mise en garde contre l'aliénation. Elle cherche à prévenir des dangers liés à la perte de sens profond de nos vies.

L'interprétation que je fais de cette plongée est celle de l'écroulement du monde intérieur et spirituel, conséquence des oppressions de toutes sortes [...]. La plus grande perte pour l'humanité est de mourir de l'intérieur, de ne plus donner de sens à sa vie consciente et inconsciente ; c'est ainsi que plusieurs se perdent dans le labyrinthe des mirages. Pour renaître, il faut oser se mettre en danger. C'est pourquoi cette chute peut aussi être une source de renouveau²⁹⁸.

²⁹⁵ France TRÉPANIÉ (2018). *Op. cit.*, p. 9.

²⁹⁶ Dalie GIROUX (2019). *La généalogie du déracinement : enquête sur l'habitation postcoloniale*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 137.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 196-197.

²⁹⁸ Rapporté par Marie-Hélène CROISETIÈRE (2012). « Œuvre murale éphémère : *Aataentsic, femme du ciel* », *Quatre temps*, vol. 36, n° 3, p. 45.

Cette dualité entre écroulement et renaissance est représentée par la circularité de l'œuvre, mais également par *l'évènement* qui semble s'annoncer. Au centre, l'ouverture de lumière, le nuage immaculé, annonce un espoir. Cette clarté soudaine indique l'arrivée d'Aataentsic après sa chute.

À cet effet, la murale a également été réalisée en l'honneur des femmes et pour célébrer le respect qui leur est accordé dans la culture iroquoïenne²⁹⁹. Dans cette société matrilineaire, elles étaient non seulement respectées et écoutées, mais au cœur des décisions politiques et sociales³⁰⁰. C'est à travers cette vision de l'importance des femmes dans les sociétés et leur avenir que Guy Sioui Durand interprète l'œuvre de Paré et Laliberté et la chute d'Aataentsic comme une arrivée, un commencement :

Grand-mère et mère à la fois, elle crée le monde en donnant sa vie. De la chute de cette « mère de l'humanité » naîtra un monde riche et diversifié, peuplé de forces opposées, symbolisées par les jumeaux qu'elle engendrera. Pour les artistes, la culture traditionnelle des Wendats témoigne d'un immense respect envers les femmes contre les écroulements du monde intérieur et les égarements dans le labyrinthe des mirages, conséquences des oppressions de toutes sortes. Cette chute peut être aussi une source de renouveau³⁰¹.

En fait, selon le mythe, puisque les jumeaux auxquels Aataentsic donna naissance étaient en désaccord sur ce que le monde devait être — Ioskeha le souhaitait doux et facile alors que Tawiscara le voulait dur et dangereux — c'est elle qui apporta l'équilibre du monde dans sa beauté et ses épreuves³⁰². C'est pourquoi Georges E. Sioui affirme que les Autochtones considèrent la femme comme « l'être de raison, qui éduque l'homme, oriente son avenir et prévoit les besoins futurs de sa société »³⁰³. En célébrant la femme autochtone, Sylvie Paré souhaite aussi lui rendre une partie de son identité perdue, notamment par l'alinéa 12(1)b) de la Loi sur les Indiens qui stipulait qu'une femme autochtone qui se

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰⁰ LA DIRECTION DE LA DIVERSITÉ SOCIALE DE LA VILLE DE MONTRÉAL (2012). *Calendrier interculturel 2012*, Montréal : Villes de Montréal.

³⁰¹ Guy SIOUI DURAND (2013). *AKAKONHSA' Fabuleux dédoublements*, Catalogue d'exposition, Maison de la culture Frontenac, 30 avril au 8 juin 2013, Montréal : Maison de la culture Frontenac.

³⁰² Georges E. SIOUI (1989). *Op. cit.*, p. 25.

³⁰³ *Ibid.*, p. 25.

mariait à un non-autochtone perdait, ainsi que ses enfants, son statut et ses droits. Si sa mère a elle-même souffert de cet article, Sylvie Paré écrit que sa démarche cherche à lui rendre une reconnaissance :

À l'époque, la loi sur les Indiens faisait perdre tous les droits à une femme autochtone qui mariait un homme blanc. Mon travail est intimement relié à cette reconnaissance pour elle [sa mère], à son identité, que j'essaie de célébrer, tout en laissant la place à une certaine souffrance en filigrane³⁰⁴.

Ainsi, l'œuvre présente l'espoir d'une renaissance portée par les enseignements des femmes : après les blessures et les traumatismes environnementaux causés au territoire, Aataentsic apporte avec elle les semences du monde céleste.

Si la plupart des versions du mythe lui associe les trois sœurs (le haricot, la courge et le maïs), c'est un fraisier en fruit que tient dans sa main la femme céleste dans l'œuvre de Paré et Laliberté (figure 34). D'autres versions racontent en effet que Aataentsic apporte la fraise du Monde céleste et que celle-ci pousse le long de la route qui mène vers l'au-delà³⁰⁵. Régulièrement associé aux femmes, ce fruit symbolise le bien-être, l'abondance et la fertilité. Il symbolise également le renouveau. Ainsi, en juin, les femmes autochtones de plusieurs nations de l'Est célèbrent le solstice d'été avec la Cérémonie de la fraise. Le centre pour étudiants autochtones du Collège La Cité écrit à ce propos que « [c]ette lune dédiée aux baies symbolise et célèbre la bonne vie. Les baies représentent aussi la fertilité et le cycle de la vie »³⁰⁶. Cette cérémonie concorde d'ailleurs avec l'inauguration des œuvres murales du concours qui a également lieu vers le solstice d'été, le 21 juin, la journée nationale des peuples autochtones.

De ce monde cosmique, Aataentsic apporte donc avec elle le printemps et la naissance/renaissance. Elle entraîne également l'arbre sacré dans sa chute. Placé

³⁰⁴ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 124.

³⁰⁵ Annette DE STECHER (2014). « Les arts wendats au service de la diplomatie et de la traite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 44, n° 2-3, p. 70, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/raq/2014-v44-n2-3-raq01909/1030969ar.pdf>. Consulté le 8 août 2019.

³⁰⁶ CENTRE POUR ÉTUDIANTS AUTOCHTONES DE LA CITÉ (n. d.). « Les treize pleines lunes », *Centre pour étudiants autochtones de La Cité*, [En ligne], <http://pnmi.collegelacite.ca/2017/11/20/les-treize-pleines-lunes-et-leurs-significations/>. Consulté le 9 août 2019.

directement au-dessus de la tête des visiteurs, l'arbre tronqué semble jaillir d'un espace « au-delà » de la murale. Il équilibre la composition en faisant contre-pied aux herbes hautes au bas de l'œuvre. Il chapeaute en quelque sorte la chute d'Aataentsic (figure 33). Au même titre que le nuage blanc lumineux, il annonce son arrivée. Déraciné et renversé, les branches déployées, comme des bras ouverts, l'arbre céleste révèle et met en scène la naissance du monde sur le point d'advenir. Ses branches rappellent les éclairs, d'autant plus qu'une tempête semble souffler sur la terre. Les herbes hautes sont balayées par le vent et les nuages gris opacifient le ciel. L'effet de clair-obscur sur les branches ajoute également à la théâtralité de la scène. Ce jeu d'éclairage rappelle le grand peuplier au centre du Cercle de vie du Jardin des Premières-Nations sur lequel est projeté le spectacle de lumière *L'Esprit des lieux* (figure 35). Sylvie Paré explique d'ailleurs qu'il est un intermédiaire, un guide :

Dans le Cercle de vie, ce grand peuplier est placé bien au centre, comme pôle d'attraction entre les forces terrestres et célestes. L'Arbre sacré élève le cœur des humains vers les hauteurs. Il permet d'atteindre les grandes forces spirituelles. [...] *L'Esprit des lieux* se veut une double expérience. À l'émerveillement se combinera l'éveil au rôle majeur de l'humain dans l'équilibre de la nature : « nous sommes nature ». Souhaitons que cet émerveillement et cette prise de conscience se prolongent bien au-delà de ce rêve éveillé³⁰⁷.

Ainsi, si cette chute peut également être une renaissance, l'arbre aux *branches-racines*, vestige d'un monde révolu, rappelle l'arbre aux racines vers le ciel de *Soliloque* réalisée par France Gros-Louis Morin deux ans auparavant. Ses racines, comme des branches mortes, préviennent l'écroulement du monde qui nous guette, car, comme Sylvie Paré l'indique, « nous sommes nature ».

En revisitant les mesures d'appréhension visuelle de l'espace et en proposant de nouveaux paramètres, les œuvres murales de Richard Robertson, de France Trépanier, et celle de Sylvie Paré et Robert Laliberté ouvrent des nouveaux espaces en remettant chacune en question la primauté, la rationalisation, la standardisation du regard. Elles détournent

³⁰⁷ Sylvie PARÉ (2017). « L'Esprit des lieux, mise en lumière artistique du Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/l-esprit-des-lieux-mise-en-lumiere-artistique-du-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 15 mars 2019.

notre regard pour nous faire voir d'autres lieux. *Soliloque*, la murale réalisée en 2010 par France Gros-Louis Morin, détourne notre regard pour nous ramener à nous-mêmes.

2.4 *Soliloque* de France Gros-Louis Morin

Mes sœurs
les quatre vents
caressent une terre
de lichens et de mousses
de rivières et de lacs,
là où les épinettes blanches
ont parlé à mon père³⁰⁸.
– Joséphine Bacon, poétesse
innue.

Lauréate de la 7^e édition du concours, l'artiste wendat France Gros-Louis Morin propose une réflexion sur l'état de santé de nos territoires (figure 36). Son œuvre présente de nombreuses similitudes avec celle de Sylvie Paré et Robert Laliberté. Par exemple, la fissure de *Soliloque* rappelle la brèche depuis laquelle Aataentsic est tombée dans le monde terrestre, au pied de l'arbre céleste (figure 37). D'ailleurs, si Sylvie Paré explique que sa murale représente « l'écroulement du monde intérieur et spirituel », l'œuvre de Gros-Louis Morin, à travers un arbre également déraciné, *désaxé*, illustre les conséquences extérieures de cet effondrement³⁰⁹. Monika Kin Gagnon explique que le passage vertical lié à la quête spirituelle chez les membres de plusieurs nations autochtones est parfois représenté par « l'ascension d'un personnage au sommet d'un arbre »³¹⁰. Aussi, comme dans l'œuvre de Sylvie Paré et Robert Laliberté, dans *Soliloque*, bien qu'il soit déraciné et inversé (*désaxé*), l'arbre se présente tout de même comme l'axe vertical entre le ciel et la terre. Dans *Aataentsic femme du ciel*, on aperçoit dans le ciel les branches d'un arbre orienté vers le sol, alors que dans *Soliloque*, ce sont les racines d'un arbre qui pointent vers le ciel (figure 38).

L'œuvre de Gros-Louis Morin montre une végétation qui cherche la terre et la lumière. Elle est comme un appel à l'aide, une demande urgente de prendre conscience du déséquilibre de nos rapports et de nos relations à la nature³¹¹. L'artiste précise que sa murale

³⁰⁸ Joséphine BACON (2009), *Bâtons à message / Tshissinashitakana*, Montréal : Mémoire d'encrier, p. 14.

³⁰⁹ Marie-Hélène CROISETIÈRE (2012). *Op. cit.*, p. 45.

³¹⁰ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 12.

³¹¹ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *France Gros-Louis Morin. Soliloque*, Muséum Nature Montréal, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré].

« fait appel aux liens viscéraux qui nous unissent à la terre mère »³¹². Ces liens profonds comme autant de racines, dont celles des arbres de *Soliloque* et d'*Aataentsic, femme du ciel*, ont été déracinées. Les deux œuvres présentent donc des arbres « sans dessus dessous » qui témoignent ou mettent en garde contre un monde en naufrage. Tout comme dans l'œuvre de Sylvie Paré et Robert Laliberté, France Gros-Louis Morin explique qu'il s'agit également « d'un monde déchiré et pourtant prêt à renaître »³¹³. Aussi, les racines deviennent les branches au pied desquelles et sur lesquelles semblent pousser des « cocottes » blanches (figure 38). Ces points blancs, informe l'artiste, représentent la médecine végétale³¹⁴. Ils ont été réalisés à partir de numérisations de couvercles de contenants de médicaments. L'artiste explique qu'il ne s'agit pas d'une critique de l'industrie pharmaceutique, mais plutôt que « [c]es petits couvercles blancs [sont] là seulement pour amener le spectateur à prendre conscience que tout près de nous dans la nature, le créateur nous a offert ce dont nous avons besoin pour nous guérir »³¹⁵. Ils représentent à la fois notre aliénation et notre guérison, car si l'artiste brosse un portrait sombre de l'avenir de la planète, elle n'est toutefois pas fataliste :

Mon œuvre représente un territoire irréel, imaginé et virtuel. L'ambiance y est déconcertante. On croirait un paysage après une catastrophe climatique. Le caractère sombre et monochrome laisse entrevoir bien peu de belles choses si nous continuons de traiter la « Terre-Mère » ainsi. Qui est coupable ? Regardez à l'intérieur de la déchirure... Y a-t-il de l'espoir ? Je croirais que oui, car au-delà de la déchirure, nous pouvons constater une ouverture, un monde encore tout en couleurs et en profondeur³¹⁶.

Ainsi, *Soliloque* présente plusieurs similitudes avec *Cartographie imaginée* puisque dans les deux cas, il est question d'un territoire imaginaire, mais véritable à la fois. Pour Gros-Louis Morin il s'agit de ses « territoires virtuels »³¹⁷. L'artiste a plusieurs fois travaillé ce type de paysages en photomontage. Elle filme d'abord des images provenant de sa

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ France GROS-LOUIS MORIN (2010). Courriel envoyé à Sylvie Paré, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré].

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Marie-Hélène CROISETIÈRE et Sylvie PARÉ (2018). « Une vitrine pour les arts autochtones contemporains », *Quatre-Temps*, vol. 42, n° 4, p. 6.

³¹⁷ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *Soliloque Soliloquy*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fournis par Sylvie Paré].

télévision qu'elle grossit par la suite, de manière à les rendre très pixélisées et floues. Elle crée de cette manière des paysages abstraits et distordus³¹⁸.

La vue occupe aussi une place centrale dans *Soliloque*. À l'instar des trois œuvres murales précédentes, il n'y a pas qu'un seul « axe de regard » : le point de vue est double et relationnel. Aussi, si l'artiste explique que la déchirure symbolise la cicatrice de la terre, le miroir qui se trouve derrière renvoie son regard au spectateur. Ainsi réfléchi, ce regard se pose sur lui-même. En s'accaparant, en quelque sorte, l'image du spectateur qui devient un protagoniste de l'œuvre, *Soliloque* inverse le rapport de pouvoir lié au regard, renverse la position que s'est arrogée l'œil humain comme le centre autour duquel s'organise le monde³¹⁹. En ce sens, l'œuvre revisite l'idée de la perspective comme point de vue unique. D'abord, l'illusion photographique est « trouée », la spatialité de l'œuvre, qui présente un effet de profondeur, est « bloquée » à cet endroit et renvoyée à un autre espace, le nôtre, mais également à celui du jardin (figure 39). Gros-Louis Morin explique à ce propos que l'œuvre dialogue directement avec l'espace (et la végétation, notamment) du jardin, avec le lieu *in situ* :

Et avec le miroir... Si petit finalement dans la déchirure du paysage virtuel désolant... On entrevoyait notre visage (le visage de tous les gens qui défilaient devant l'œuvre) nous étions comme témoins de tout ce qu'il y avait de beau encore présent derrière nous (la verdure flamboyante du jardin que l'on voyait dans le miroir), et du paysage de désolation qui nous attendait droit devant sur un mur de béton ! Tout ça dans une déchirure...³²⁰

L'artiste crée un « entre-espace » qui supprime la distance instaurée par le regard entre l'*humain sujet* et la *nature objet*, car, dans le miroir, ils se retrouvent l'un et l'autre dans le même espace. Cet espace est la fois celui de l'œuvre comme il est celui du spectateur, du Jardin et des territoires qu'il contient. À l'intérieur de la déchirure, les espaces sont imbriqués.

³¹⁸ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *Description de projet*, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré].

³¹⁹ Marisa DALAI EMILIANI (n. d.). *Op. cit.*

³²⁰ France GROS-LOUIS MORIN (2019). Entretien avec l'artiste, 8 février 2019.

Ainsi, à l’instar de l’œuvre de Sylvie Paré et Robert Laliberté, il s’agit de deux mondes réunis en un seul, deux temporalités et deux espaces (deux espaces-temps) présentés ensemble, dans un seul et même « univers ». D’abord, l’espace-temps du paysage désolé, celui d’une catastrophe climatique, où l’arbre (*Soliloque*) nous interpelle, puis *l’entre-lieu* du miroir qui, par le regard (qui permet le reflet), est à la fois dans l’œuvre et dans le jardin. Il y a ensuite le jardin, dont la végétation, en juin, est luxuriante et verdoyante. Cette nature, derrière le spectateur, doit nous servir de guide, explique l’artiste. Elle soutient en ce sens que la solution se trouve juste « derrière nous » :

La nature, si seule, simple et calme nous dicte tout, nous offre tout, tout ce dont nous avons besoin pour se nourrir, se loger, et même se guérir. C’est en communion que nous devons vivre avec la terre mère. Et cet arbre « Soliloque », parle de lui-même. Il est en soi une réflexion sur notre manière de traiter la mère terre, il nous offre un temps de réflexion pour réaliser que seule la nature est essentielle à notre bien-être et que, nous, nous sommes responsables de son bien-être. Si nous rétablissons cette relation de respect avec la nature, celle-ci nous épargnera peut-être des catastrophes, et nous pourrions ainsi rétablir l’équilibre que nous, les autochtones, possédions jadis³²¹.

Il s’agit donc d’un espace d’introspection et de réflexion dans le sens de la pensée (la remise en question), comme dans celui du reflet, de notre rôle, de notre présence et de notre responsabilité dans l’espace, le lieu dans lequel nous sommes. Aussi, la place du regard est centrale dans l’œuvre. En ce sens, le poème de Robertson, *La trilogie du regard*, trouve un écho dans cette œuvre murale également :

Faire voir aux autres, ce qui leur échappe à jamais.
Faire voir à l’homme civilisé, la Nature malade à cause de ses actions.
Faire voir à l’humanité, comment elle est prisonnière du temps.
Entrevoir la fin d’un monde par la coloration jaune de la Nature.
Entrevoir l’animal entre les arbres et n’avoir pas le temps de tirer.
Entrevoir une ouverture dans laquelle l’espace devient du temps.
Prévoir que l’esprit lumineux de la forêt gardera le territoire intact.
[...]
Laisser voir le désordre de la Nature pour essayer de comprendre la Nature humaine.
*Laisser voir un peu de soleil pour que la vie reprenne*³²².

³²¹ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *Description de projet*. *Op. cit.*

³²² Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 18.

Dans le cas de *Soliloque*, l'arbre tient ce discours. De par leurs nombreuses utilités, les arbres sont les végétaux les plus importants pour plusieurs nations autochtones. Chez les Innus notamment, certains végétaux, particulièrement les arbres, partagent même des caractéristiques physiques et un esprit similaire aux humains³²³. À ce propos, Daniel Clément rapporte qu'il arrive parfois que « les arbres vont eux-mêmes prendre la parole en s'incarnant dans l'officiant de la tente tremblant »³²⁴. Ainsi, le mélèze, l'épinette blanche et l'épinette noire sont les trois espèces végétales les « plus propices à une médiation entre les êtres humains et les forces spirituelles »³²⁵. Les arbres, écrit Joséphine Bacon, « ont parlé avant les hommes »³²⁶.

À ce propos, si plusieurs communautés autochtones soutiennent en effet que la nature n'est pas silencieuse, les langues autochtones, expliquent Martin Thibault et Amélie Girard, non seulement contiennent, mais traduisent également certains de ses enseignements³²⁷. C'est précisément ce que France Gros-Louis Morin souligne dans l'enregistrement sonore qui accompagne l'œuvre :

Nous devons nous faire un devoir d'écouter la nature. Depuis un bon bout de temps, elle nous fait la morale. Elle nous donne des avertissements. [...] Arrêtons de mettre la faute sur les autres, regardons plutôt en quoi nous contribuons à la déchéance de notre mère la terre. Regardons-nous, nous-mêmes, dans les yeux. Disons-nous enfin la vérité et changeons nos comportements. La terre parle... Onhwentsa' Atatiahk... Tristement, Soliloque...³²⁸

Soliloque semble ainsi poursuivre ce dialogue, alors que de moins en moins d'individus savent les écouter. À cet égard, si le terme « soliloque » peut désigner un monologue intérieur, il peut également désigner le discours qu'une personne se tient à elle-même en présence d'autres personnes³²⁹. Quoi qu'il en soit, dans le cas présent, France Gros-Louis Morin souligne que, malgré son titre, la murale entre directement en dialogue avec le

³²³ Daniel CLÉMENT (2014). *Op. cit.*, p. 58.

³²⁴ *Ibid.*, p. 58.

³²⁵ *Ibid.*, p. 60.

³²⁶ Joséphine BACON (2009). *Op. cit.*, p. 7.

³²⁷ Martin THIBAUT et Amélie GIRARD (2009). *Op. cit.*, p. 64-65.

³²⁸ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *La terre parle... Onhwentsa' Atatiahk... Tristement Soliloque...*, [CD], Jardin Botanique de Montréal, 2 minutes 09, enregistrement sonore.

³²⁹ ENCyclopédie UNIVERSALIS (n. d.). « Soliloquer », *Dictionnaire Encyclopédie Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/dictionnaire/soliloquer/>. Consulté le 25 janvier 2019.

spectateur³³⁰. C'est donc porté par un titre au sens énigmatique, et avec une touche d'ironie certaine, que se présente *Soliloque*. On peut se demander par exemple si l'arbre, se rendant compte qu'à l'évidence il n'était pas entendu, continue tout de même de porter son discours. S'agit-il plutôt d'un monologue intérieur qui nous est reflété, par le miroir, comme une sorte de reflet de la conscience ? Un discours ou une réflexion qu'il nous appartient de faire devant cette image d'un futur désolé ? Dans tous les cas, il s'agit certainement d'une prise de conscience.

En ce sens, à l'instar de *Terre de réserve*, réalisée la même année, dans laquelle France Gros-Louis Morin invitait les spectateurs à participer à son « crime » en prélevant de la terre d'une réserve (violant ainsi l'article 93 de la Loi sur les Indiens), *Soliloque* force le spectateur à intégrer l'œuvre³³¹. L'artiste wendat explique que, dans les deux cas, « les œuvres embarquent le spectateur comme participant dans l'œuvre. Je dirais, poursuit-elle, que dans *Terre de réserve* il s'agit plus d'une invitation au « crime », alors que dans *Soliloque* le spectateur se retrouve malgré lui un participant de l'œuvre »³³². Le spectateur est ainsi *confronté* à sa propre responsabilité dans la détérioration de l'environnement³³³. Il est également *visuellement intégré* dans le réseau de relation, dans l'interconnexion de toutes choses. La mise à distance de la nature par le regard étant contrecarrée par le miroir, si le spectateur se voit à distance, il se voit également faire partie du paysage. Le spectateur, intégré dans le même espace que la nature du jardin, prend conscience de la méprise quant à la séparation entre nature et culture³³⁴. *Soliloque* met donc en évidence notre lien intrinsèque avec l'« extérieur » du monde.

Par ailleurs, en offrant à la vue les racines de l'arbre, l'œuvre de Gros-Louis Morin expose un réseau de relations qui nous est généralement caché : celui que les arbres et les végétaux développent à travers leurs racines. Ces dernières sont effectivement de puissants

³³⁰ France GROS-LOUIS MORIN (2019). *Op. cit.*

³³¹ Guy SIOUI DURAND et Louis-Karl PICARD-SIOUI (2009). *La Loi sur les Indiens revisitée/ The Indian Act Revisited*, Catalogue d'exposition, Musée huron-wendat, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, p. 31.

³³² France GROS-LOUIS MORIN (2019). *Op. cit.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ France GROS-LOUIS MORIN (2010). *France Gros-Louis Morin. Soliloque. Op. cit.*

agents relationnels et communicationnels. Dans son ouvrage *La vie secrète des arbres*, paru en 2015, l'ingénieur forestier Peter Wohlleben dévoile les multiples niveaux de communication qu'entretiennent les arbres entre eux grâce, notamment, aux réseaux formés par leurs racines et par le mycélium³³⁵. L'auteur précise même que plusieurs scientifiques utilisent, de nos jours, l'expression « *Wood-Wide-Web* » pour désigner ce réseau souterrain³³⁶. Ces différents moyens de communication et la sophistication de leurs échanges et réactions laissent croire que ces grands végétaux auraient, en plus d'une sensibilité — voire d'une individualité —, une mémoire. Les arbres, explique Wohlleben, ont des besoins plus similaires aux nôtres qu'il n'y paraît de prime abord. Dès lors, il lui semble nécessaire de restructurer radicalement nos manières d'exploiter les forêts de façon à ce que les arbres puissent satisfaire certains besoins, car, écrit-il, « [q]uand on sait qu'un arbre est sensible à la douleur et a une mémoire, que des parents-arbres vivent avec leurs enfants, on ne peut plus les abattre sans réfléchir »³³⁷. Les arbres, tout comme nous, ont donc besoin d'échanger et de communiquer. Wohlleben soutient en outre qu'ils ont également besoin, tout comme nous, de « transmettre leurs connaissances aux générations suivantes »³³⁸. On peut donc penser que *Soliloque* nous donne à voir, nous partage la sensibilité des arbres, leurs connaissances et leurs mémoires. L'œuvre nous présente un monde futur dans lequel un arbre porte la mémoire d'un passé auquel nous appartenons encore, et sur lequel nous détenons toujours un pouvoir d'action. À travers les racines et le réseau de champignons infiniment petit et étendu, la terre porte une mémoire qu'elle partage et communique. L'œuvre de France Gros-Louis Morin propose ainsi une nouvelle *archéopoétique*, en mettant en lumière les différentes strates mémorielles du territoire et les manières dont l'esprit et la vie y circulent³³⁹.

Par ailleurs, la vision que propose *Soliloque*, tout comme *Cartographie imaginée et Aataentsic, femme du ciel*, est celle d'une femme autochtone, au même titre que l'œuvre lauréate du concours de 2008 de l'artiste mohawk Lindsay Katsitsakatste Delaronde.

³³⁵ Peter WOHLLEBEN (2017). *La vie secrète des arbres*, Montréal : Les Éditions MultiMondes, p. 22-23.

³³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³³⁷ *Ibid.*, p. 60-61.

³³⁸ *Ibid.*, p. 251.

³³⁹ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 33.

2.5 *Les trois sœurs de Lindsay Katsitsakatste Delaronde*

Juste au niveau de l'agriculture, nous les Iroquoiens, et les Nord-Américains amérindiens, tout ce que le monde entier mange, à 70 %, ça provient de notre agriculture. Pas de maïs, d'ailleurs on appelle ça le blé d'Inde, pas de pommes de terre, pas de tomates, pas de fèves, pas de courges, pas de piments, pas de poivrons, pas d'avocats, pas de chocolat, pas de caoutchouc. Imaginez-vous une cuisine française ou italienne sans les produits amérindiens, sans l'agriculture amérindienne ? Donc le monde est amérindien ! (rires)³⁴⁰

- Régent Garihwa Sioui, Huron-Wendat.

À l'instar de France Gros-Louis Morin et de France Trépanier, Lindsay Katsitsakatste Delaronde fait aussi appel au mythe et à l'allégorie pour ouvrir les consciences. Sa murale illustre la légende iroquoise *Les trois sœurs* dans laquelle le haricot, le maïs et la courge sont comparés à trois femmes, trois sœurs inséparables³⁴¹ (figure 40). Ce mythe met de l'avant l'importance de l'entraide et l'interdépendance, car les caractéristiques spécifiques de chacune de ces trois plantes font en sorte que, cultivées ensemble, elles sont mutuellement bénéfiques les unes pour les autres. Le maïs protège les courges du vent et du soleil et sert de support aux tiges des haricots pour que ceux-ci puissent bénéficier des rayons de soleil. Les haricots enrichissent pour leur part la terre en y introduisant l'azote de l'air et en retournant le sol (le maïs et les courges exigent un sol avec une grande quantité d'azote disponible)³⁴². Finalement, l'ombre fournie par les grandes feuilles des courges aide non seulement à conserver l'humidité du sol, mais il ralentit également le développement des mauvaises herbes³⁴³. Par ailleurs, la légende raconte que « [l]e don qu'*Aataentsic* avait offert aux animaux de la terre [qui l'ont

³⁴⁰ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 21.

³⁴¹ [Anonyme] (2008). *Œuvre murale éphémère Les trois sœurs The three sisters*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

³⁴² Coll. (2015). *Guide de référence en fertilisation, 2e édition*, Québec : CRAAQ, p. 149.

³⁴³ ESPACE POUR LA VIE MONTRÉAL (n. d.). « Visite du Jardin des Premières-Nations - Forêt feuillue », *Espace pour la vie Montréal*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/foret-feuillue>. Consulté le 17 décembre 2018.

accueillie sur la Grande Tortue] faisait dorénavant son chemin et nourrissait une nouvelle forme de vie, les hommes du dos de la Grande Tortue »³⁴⁴.

Le mythe des *Trois sœurs* illustre donc les relations qui lient les Premières Nations au monde végétal, d'une part, et de l'autre, il met de l'avant le rôle qu'occupent les femmes au centre du bien-être et de la santé des communautés, notamment au sein de la communauté et dans la vie de l'artiste³⁴⁵. Si le développement de l'agriculture a changé drastiquement les moyens de subsistance, il a entraîné également des changements majeurs en ce qui a trait à la structure de la société. Ainsi, à l'image des « trois sœurs », dans les sociétés iroquoises matrilineaires et exogames, les sœurs vivaient sous le même toit, alors que les hommes, à l'image du gibier, venaient de l'extérieur³⁴⁶. En effet, bien que la chasse continue d'occuper une place importante dans l'alimentation, se sont désormais les femmes qui assurent le maintien quotidien des ressources alimentaires par l'agriculture³⁴⁷. Conséquemment, elles occupent une place centrale dans les décisions politiques et sociales. Ainsi, dans cette organisation sociale matrilineaire — les enfants appartenant au clan de leur mère — les femmes déterminent la structure du pouvoir en choisissant les chefs³⁴⁸. Lindsay K. Delaronde explique que sa démarche artistique est d'ailleurs intrinsèquement liée au rôle que jouent les femmes dans la société mohawk :

*The philosophical approach through which I explore my creative practice is determined by my position within a traditional matriarchal society. I am from a long line of Mohawk women descendants who were integral decision makers to their respective communities/nations and determined as well as carried the responsibility of the land, children, ceremonies, songs and dances*³⁴⁹.

Dans le même esprit que la murale de Sylvie Paré et de Robert Laliberté, celle de Delaronde rend donc hommage aux femmes iroquoises en mettant l'accent sur le rôle

³⁴⁴ Marc SCOTT (2015). *Légendes autochtones*, Plantagenet (Ontario) : Les Éditions du Chardon Bleu, p. 62.

³⁴⁵ [Anonyme] (2008). *Les trois sœurs The three sisters Lindsay Delaronde*, Muséum Nature Montréal - Jardin Botanique de Montréal, non publié. [Document fourni par Sylvie Paré].

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁴⁷ Norma CLERMONT (2001). « La “Révolution tranquille” des Iroquoiens », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 23.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁴⁹ Mary Jo HUGHES, Lindsay Katsitsakatste DELARONDE et Karen WHETUNG (2016). *In Defiance*, Victoria : Université de Victoria Legacy Art Galleries, p. 14, [En ligne], <http://uvac.uvic.ca/gallery/wp-content/uploads/2017/01/Brochure-FINAL-INTERACTIVE.pdf>. Consulté le 20 avril 2019.

qu'elles jouent dans les cultures iroquoises et, plus largement, à l'importance des femmes dans les sociétés. Selon Delaronde, il en va de la santé même de l'environnement³⁵⁰. Elle soutient que la femme et le territoire, dont les corps ont été violentés et opprimés, sont intrinsèquement liés, et que le corps de la femme est connecté à la terre, « *both as givers of life and receivers of violence* »³⁵¹. Ainsi, elle dénonce la violence faite aux femmes qui est, selon elle, directement reliée à l'exploitation et l'objectification des territoires, tous deux étant considérés et traités parfois comme des marchandises³⁵². En outre, France Trépanier soutient également que les femmes autochtones artistes participent à ouvrir les esprits quant à la relation à la terre : « *They create new ways of understanding for those of us who live on the territory now known as Canada. [...] They insist on our responsibilities to the land and to each other* »³⁵³.

L'œuvre est peinte sur trois panneaux de bois de grande envergure. Chacun d'eux correspond à une figure des trois sœurs. Ces trois portraits proviennent de photographies de la collection Notman du Musée McCord que l'artiste a laminées puis intégrées à sa murale (figure 41). La sœur de gauche, associée au maïs, est une femme de la nation salish de la Colombie-Britannique, photographiée par B. W. Leesan en 1900 (figure 42)³⁵⁴. Au centre, la sœur aux courges, prénommée Susan, est une Métis Moskégonne du Manitoba photographiée par Humphrey Lloyd Hime vers 1857-1858 (figure 43)³⁵⁵. La dernière sœur, celle des haricots, est une femme chippewa du Manitoba, aussi photographiée par Hime en 1858 (figure 44)³⁵⁶. Si ces trois femmes ne se sont sans doute jamais rencontrées, leurs mémoires sont en quelque sorte réunies à travers l'œuvre. Il faut souligner qu'en comparant

³⁵⁰ [Anonyme] (2008). *Les trois sœurs The three sisters Lindsay Delaronde. Op. cit.*

³⁵¹ Aaren MADDEN (2016). « In Defiance : Indigenous women define themselves », *Focus Online Victoria's magazine of people, ideas and culture*, [En ligne], <http://focusonline.ca/node/1125>. Consulté le 18 avril 2019.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ France TRÉPANIÉRIER (2018). *Op. cit.*, p. 12.

³⁵⁴ MUSÉE MCCORD (n. d.). « MP-0000.51 | Couple de la nation salish, C.-B., vers 1900 », *Musée McCord collections et recherches*, [En ligne], <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-0000.51>. Consulté le 18 avril 2019.

³⁵⁵ MUSÉE MCCORD (n. d.). « MP-0000.1453.29 | Susan, une Métis moskégonne, Man., 1857-1858 », *Musée McCord collections et recherches*, [En ligne], <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-0000.1453.29>. Consulté le 18 avril 2019.

³⁵⁶ MUSÉE MCCORD (n. d.). « MP-0000.1453.31 | Femme chippewa avec un enfant dans un porte-bébé, Man., 1858 », *Musée McCord collections et recherches*, [En ligne], <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-0000.1453.31>. Consulté le 18 avril 2019.

la présentation de chacune des sœurs dans la murale à leur photo d'origine, on observe une grande différence dans le traitement des portraits. Le paysage aux couleurs vives dans lequel l'artiste installe les personnages semble conférer une certaine gaieté aux trois femmes (figure 45). Dans plusieurs de ses œuvres, Delaronde prend effectivement un sujet et en change la « narration » de manière à ce que celui-ci dégage de la fierté et de l'assurance. Dans le cadre d'une entrevue menée avec Delaronde, l'artiste Serina Zapf résume cet aspect de sa démarche : « *More than exploring these narratives her work shifts the framing of their telling, changing the location of the subject from one of pity, stereotype or disdain* »³⁵⁷. Par exemple, dans la murale du Jardin des Premières-Nations, elle a modifié quelque peu la position de la femme salish de sorte qu'elle semble regarder vers le haut et au loin et être plus droite, alors que dans la photo elle paraît plus courbée et semble regarder vers le sol (figure 46). Delaronde *retire* en quelque sorte ces femmes du cadre fabriqué des photographies pour les intégrer de manière organique dans l'environnement lumineux et coloré de l'œuvre aussi bien que dans celui du Jardin des Premières-Nations, à quelques pas du jardin iroquois où poussent les trois sœurs chaque été. Dans ce nouveau cadre, les couleurs éclatantes de la murale — plusieurs teintes de vert, de jaune et de bleu — contrastent avec le noir et blanc des photographies, donnant ainsi de l'éclat aux trois femmes (figure 45).

Par le truchement des couleurs vives et de l'imposante dimension des personnages, l'artiste cherche à faire émaner de ces femmes de la fierté et du pouvoir qu'elles transmettront à toutes les autres³⁵⁸. Grâce aux couleurs vives, aux plantes et à l'énorme soleil, les femmes semblent illuminées et reliées les unes aux autres, à l'image du maïs, de la courge et du haricot qui veillent les uns sur les autres. À cet égard, on peut établir un parallèle avec la légende, retranscrite par l'auteur Marc Scott, dans laquelle les trois sœurs sont séparées avant d'être de nouveau réunies dans la maison d'un jeune autochtone qui

³⁵⁷ Serina ZAPF (2012). « Neon, Pop, Repeat : Transforming Narratives of Urban Indigenaity - An Interview with Lindsay Katsitsakatste Delaronde », *No Fun City!*, n° 3, [En ligne], <https://afreeskool.files.wordpress.com/2013/02/interview-with-lindsay-delaronde-edits.pdf>. Consulté le 22 avril 2019.

³⁵⁸ Kate CINO (2013). « 2013 First Nations, Inuit and Métis Art Show and Sale September 21 through October 12, 2013. Mary Winspear Center », *ArtOpenings.ca*, [En ligne], <http://www.artopenings.ca/first-nations-at-winspear.html>. Consulté le 21 avril 2019.

prend soin d'elles et inversement³⁵⁹. Dans la murale, elles sont réunies et s'en trouvent heureuses. À ce propos, Delaronde souligne l'importance de la communauté et des rassemblements dans un processus d'auto-affirmation et de guérison. Selon elle, il importe « d'être vu » pour guérir, « *[w]e don't heal in isolation. Our worldview is about coming together and doing ceremonies so we could be visible; we could be seen. We could be part of community. The individual healing is the group healing — one is the other* »³⁶⁰.

La murale du Jardin, en ce qu'elle réunit les trois femmes et les sort de leur isolement, présente aussi des ressemblances avec un autre projet de Delaronde réalisé en 2016 et intitulé *In Defiance* (figure 47). Dans les deux cas, l'artiste redonne aux femmes le pouvoir sur leur corps et leur territoire. En effet, en parlant du projet, elle explique que les femmes autochtones qu'elle a photographiées reprennent possession de leurs espaces. En confrontant le regard de la caméra, ces femmes réintègrent du même coup leur pouvoir. Selon les mots de l'artiste, « *No matter where their eyes are directed, these women claim, act in and declare their spaces, which include rivers and fields, forests and mud puddles* »³⁶¹. Dans *Les trois sœurs*, la relation qu'entretiennent les corps et les regards des trois femmes à l'espace de l'œuvre relève d'une démarche et d'une ambiance similaires. Assises toutes les trois sur le sol, dans une posture d'enracinement, elles sont à l'image des trois végétaux qui les accompagnent (figure 48). Elles campent ainsi fermement leur espace, déclarant leur lien au territoire.

Delaronde redonne vie à ces portraits qui, affirme-t-elle, contiennent une mémoire. Les photographies, explique-t-elle, présentent chacune une surface sous laquelle sont enfouies des histoires : « *They are all the surface elements of a huge amount of history* »³⁶². La fixité de l'image, comme un éternel présent, est la somme d'une multitude de relations. Serina Zapf explique que les photographies font ainsi dialoguer les mémoires et articulent de pair le passé et le présent³⁶³. En ce sens, *Les trois sœurs* de Delaronde présentent

³⁵⁹ Marc SCOTT (2015). *Op. cit.*, p. 63.

³⁶⁰ Aaren MADDEN (2016). *Op. cit.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Serina ZAPF (2012). *Op. cit.*

³⁶³ *Ibid.*

plusieurs ressemblances avec les trois autres murales réalisées par des femmes autochtones. À l’instar de *Soliloque* et d’*Aataentsic, femme du ciel*, Delaronde fait dialoguer les temporalités à travers le médium de la photographie. Dans le cas de *Soliloque*, la représentation du futur ramène le spectateur au présent. Avec *Aataentsic, femme du ciel*, la dimension mythologique rassemble le passé et le futur à travers l’organisation spatiale de l’œuvre. De la même manière, l’utilisation de photographies d’archives dans *Les trois sœurs*, conjugue un passé historique et mythologique.

À ce propos, la militante innue Melissa Mollen-Dupuis explique que les mythes font partie de la mémoire du territoire. Ces récits, précise-t-elle, sont en fait « l’encyclopédie du territoire »³⁶⁴. C’est aussi la position de la conservatrice et chercheuse Candice Hopkins qui explique que les histoires « sont contées et racontées afin de résonner dans le présent, non pas comme des mythes ou des légendes, mais comme une partie vivante de l’histoire »³⁶⁵. Ainsi, en juxtaposant les photographies en noir et blanc à un paysage peint de couleurs très vives, Delaronde réactualise la mémoire tant mythique qu’historique du territoire³⁶⁶.

À la manière des archéologies poétiques, les œuvres de l’artiste mohawk doivent amener le spectateur à regarder au-delà et « à travers la surface » (« *through the visual landscape* »), explique-t-elle³⁶⁷. Elle cherche ainsi à rendre visible les nombreux « invisibles » qui forment les sociétés et auxquels nous ne portons pas attention³⁶⁸. Il s’agit dans certains cas de personnes marginalisées, mais il peut également s’agir de relations imperceptibles, comme dans *Les trois sœurs* qui célèbre l’entraide unissant les trois plantes à la fois entre elles et avec la culture de l’artiste. Avec *Les trois sœurs*, Delaronde rend

³⁶⁴ Melissa MOLLEN DUPUIS (2018). « Papakassik, le caribou et nous », *Fondation David Suzuki. Un monde. Une nature*, [En ligne], <https://fr.davidsuzuki.org/blogues/papakassik-le-caribou-et-nous/>. Consulté le 9 mai 2019.

³⁶⁵ Candice HOPKINS (2005) dans France TRÉPANIÉRIER et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 77.

³⁶⁶ [Anonyme] (2008). *Les trois sœurs The three sisters Lindsay Delaronde. Op. cit.*

³⁶⁷ Serina ZAPF (2012). *Op. cit.*

³⁶⁸ *Ibid.*

hommage à sa communauté et la remercie de lui avoir légué une identité, une culture et une histoire³⁶⁹.

C'est également la transmission d'une culture et d'un savoir que célèbre l'œuvre lauréate du concours de 2005, réalisée par l'artiste originaire de Matimekush, Ernest *Aness* Dominique. D'ailleurs, c'est en l'honneur de sa grand-mère qui prononçait ainsi son prénom qu'il signe ses œuvres du nom de *Aness*. Ce faisant, explique Guy Sioui Durand, « il marque une filiation identitaire très puissante. En chaque circonstance, ses œuvres exposées affichent dès lors une lignée familiale matrilineaire de clan »³⁷⁰. Avec *Uishatshimina*, l'artiste innu souhaite aussi remercier ses aînés et ses ancêtres pour l'héritage qu'ils lui ont légué.

³⁶⁹ [Anonyme] (2008). *Les trois sœurs The three sisters* Lindsay Delaronde. *Op. cit.*

³⁷⁰ Guy SIOUI DURAND (2005). *Uishatshimina Ernest Aness Dominique au Jardin des Premières-Nations été 2005*, non publié. [Document fourni par Sylvie Paré].

2.6 *Uishatshimina* de Ernest Aness Dominique

Les aînés se sont tus, nous laissant l'écho de leur murmure... Leurs *atanukan* nous ont appris à vivre³⁷¹.

- Joséphine Bacon, poétesse innue.

Je dédie cette œuvre à tous les aînés et à tous nos ancêtres afin de les remercier de cet héritage : notre culture³⁷².

- Ernest Aness Dominique, artiste innu.

L'œuvre de très grande dimension présente cinq personnages dans un paysage semi-abstrait identifiable surtout par l'utilisation d'éléments de la nature : feuilles d'érable, framboisier, cormier, trilles, aiguilles de pin et pétales de fleurs (figure 49)³⁷³. La murale illustre la cueillette des *Uishatshimina* (airelles vigne d'Ida) par quatre personnages sous le regard d'un aîné. En octobre, la récolte de ces petits fruits rouges était l'une des activités principales de plusieurs communautés innues, nous renseigne l'artiste³⁷⁴. Le portrait de l'aîné est inspiré d'une photographie tirée de la collection personnelle de Oné-Onti (Max) Gros-Louis, ancien grand Chef de la Nation wendat de Wendake³⁷⁵. Le personnage regarde droit devant lui, les sourcils froncés, son regard soucieux semble se diriger sur un espace au loin, « derrière » le spectateur (figure 50).

Les portraits de Dominique sont autant de modèles de fierté innue et autochtone en général. Durant sa carrière, l'artiste s'évertue à faire connaître sa nation et sa culture, tout comme il souhaite participer à la guérir de certains traumatismes de l'histoire³⁷⁶. L'art agit pour lui comme un remède et un exutoire. Pour Dominique, il s'agit du fondement et du moteur de sa pratique et démarche artistique. Il veut, explique-t-il, « [r]éaliser des œuvres percutantes qui font bouger les choses ainsi que léguer une histoire et un avenir aux jeunes

³⁷¹ Joséphine BACON (2009). *Op. cit.*, p. 7.

³⁷² Ernest Aness DOMINIQUE (2005). *Ernest « Aness » Dominique*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Guy SIOUI DURAND (2005). *Op. cit.*, p. 9.

³⁷⁶ Josée LEBLANC (dir.) (2010). *Je me souviens... des premiers contacts De l'ombre à la lumière*, Québec : Éditions MultiMondes, p. 84.

des communautés autochtones »³⁷⁷. Redéfinir en somme son histoire et celle de sa nation. À ce propos, Trépanier et Creighton-Kelly soulignent que les artistes autochtones agissent comme transmetteurs de culture et « ponts intergénérationnels »³⁷⁸. De la même manière, Truman Lowe, artiste Ho-Chunk, soutient que l'art permet de réunir et de réactualiser les images transmises par une mémoire atavique³⁷⁹. Jacques Kurtness parle même d'une *mémoire générationnelle*³⁸⁰. Ainsi, les œuvres de Dominique manifestent et transmettent donc visuellement l'imaginaire collectif des communautés. Pour ce faire, l'artiste innu s'inspire des traditions orales, des récits mythiques (*Atanukan*) et des témoignages d'histoires vécues (*Tipatshimun*)³⁸¹. À ce propos, l'écrivaine et journaliste de la Côte-Nord Bis Petitpas dit de Dominique qu'il « réécrit la mémoire de la Côte [Nord]. C'est le chemin de tous ses habitants qu'il retrace. Poser les yeux sur ses toiles, c'est donc redécouvrir et se réapproprier des traditions millénaires ! »³⁸². En ce sens, le regard de l'aîné dans l'œuvre du Jardin porte les mémoires millénaires de la culture innue. C'est également ce que souligne Guy Sioui Durand lorsqu'il écrit : « [s]i le tout impressionne c'est aussi parce que la grande fresque est marquée culturellement, qu'elle reflète des éléments de vie et d'art originel à un territoire d'appartenance, à des visions du monde et des us et coutumes plus larges »³⁸³.

Tendue et attachée à la manière d'une peau de caribou, la toile de Dominique fait d'ailleurs référence à la chasse, une pratique intrinsèquement liée au mode de vie traditionnel innu (figure 51)³⁸⁴. Ainsi accrochée, elle rappelle en même temps le *teuïkan*, le tambour sacré, que l'on peut entendre sur la bande sonore accompagnant l'œuvre. Sous le regard de l'aîné, le son du tambour résonnait alors dans les forêts du Jardin comme il guidait les chasseurs dans celles du Nitassinan³⁸⁵. Le tambour, explique Jean-Baptiste Bellefleur, un aîné de Unaman-shipu, est un outil de chasse sacré pour les Innus :

³⁷⁷ Bis PETITPAS (2008). *Op. cit.*, p. 17.

³⁷⁸ France TRÉPANIÉRIER et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 88.

³⁷⁹ Truman LOWE (1991) dans France TRÉPANIÉRIER et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 76.

³⁸⁰ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 118.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

³⁸² *Ibid.*, p. 16.

³⁸³ Guy SIOUI DURAND (2005). *Op. cit.*

³⁸⁴ Chantale POTVIN (2010). « Je me souviens des premiers contacts », *Journal l'Étoile du Lac*, 24 mai 2010.

³⁸⁵ Guy SIOUI DURAND (2005). *Op. cit.*

Quand on faisait des chasses en hiver, si on perdait la trace du caribou, on prenait le tambour et on chantait, et mon père nous a envoyés à telle place pour aller rejoindre le caribou, et le caribou était là. Le tambour était un moyen de communication. On pouvait voir les choses ici et les choses ailleurs à la fois. On pouvait voir partout où étaient les Innus. C'était comme un téléphone, c'est par ce moyen qu'on pouvait se visiter, par le tambour »³⁸⁶.

Véronique Audet, anthropologue spécialiste de la question de la musique chez les Premières Nations, explique que, si la vision, le territoire et l'ouïe s'entremêlent dans les battements du *teuïkan*, ils permettent également d'expérimenter le *sens du monde* des entités autres qu'humaines³⁸⁷. Cette relation est particulièrement importante pour le chasseur, car il est nécessaire qu'il connaisse et prenne en compte le point de vue de l'animal sur le monde et sur ses actions³⁸⁸. D'ailleurs, Audet indique que, chez les Innus, il existe «une correspondance linguistique et sémantique entre “il écoute” (*natutam/natutueu*) et “il chasse” (*natau*)». Elle suggère donc que, pour les peuples algonquins du nord-est de l'Amérique, le son participe à l'appréhension du monde au même titre, sinon plus activement même, que la vision³⁸⁹. En fait, les Innus considèrent les sons — que l'on entend, mais qu'on ne voit pas — comme des messages provenant des autres mondes³⁹⁰. À cet égard, les battements du tambour permettent d'établir une relation avec ce qui est invisible. En s'accordant avec les battements du cœur et ceux de la Terre, le *teuïkan* permet ainsi d'entrer en résonance avec l'Univers³⁹¹.

Dès lors, accompagnée du son et tendue à la manière du tambour, l'œuvre de Dominique nous met en relation avec le Nitassinan, elle offre une vision/ouïe du territoire. À l'instar du rituel de la scapulomancie, décrit par Richard Robertson, le tambour est aussi un moyen d'entrer en contact avec les mémoires, les histoires et les récits qui demeurent dans le territoire. C'est également le cas de la pratique de certaines activités traditionnelles

³⁸⁶ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESSE, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 63.

³⁸⁷ Véronique AUDET (2012). *Innu Nikamu – L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. Mondes autochtones, p. 50, [En ligne], [file:///Users/gabrielle/Downloads/9782763796178%20\(1\).pdf](file:///Users/gabrielle/Downloads/9782763796178%20(1).pdf). Consulté le 8 août 2019.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

selon John L. Lewis et Stephen R. J. Sheppard, qui soutiennent, d'après les témoignages de la communauté Cheam de la nation Stó:lō : « *[w]hen place-specific customs are passed from one generation to the next, such activities have the potential to connect people with their ancestors and contribute to cultural identity as well* »³⁹². C'est en quelque sorte ce que présente l'œuvre de Dominique avec la cueillette des *Uishatshimina* : une activité automnale traditionnelle pour les communautés innues, qui se déroule sous le regard de l'aîné, dont la figure, par ailleurs, se fond avec le territoire (figure 52). Cet aspect formel de la murale est d'autant plus révélateur que, pour Guy Sioui Durand, le regard de l'aîné renvoie au territoire. Il se porte sur le Nitassinan et ses *territorialités culturelles*³⁹³. L'aîné est le témoin et celui qui transmet le territoire, sa mémoire et ses histoires : « [l]e regard de l'Aîné, comme tous les Amérindiens, n'a pas oublié »³⁹⁴. Dans le même ordre d'idées, l'écrivain, dramaturge et metteur en scène wendat Yves Sioui Durand affirme que « [l]e dialogue de l'homme et du monde fonde la connaissance et constitue la mémoire fidèle des choses. [...] Le territoire, pour nous, Amérindiens d'aujourd'hui, c'est la mémoire ancestrale et la garantie réelle de notre liberté »³⁹⁵.

Si la figure de l'aîné est en partie constituée de matériaux naturels provenant du territoire de l'artiste, on retrouve également de grandes similitudes entre la manière dont le paysage d'automne est représenté dans l'œuvre et l'aspect véritable que prend la nature à cette période de l'année. Ainsi, de la même manière que *Le regard perçant* intègre Mashteuatsh avec les éléments naturels du territoire de l'artiste, et *Soliloque* qui inclut le Jardin des Première-Nations à sa composition par le reflet du miroir, Dominique intègre l'automne à son œuvre : si celle-ci est composée en grande partie d'éléments provenant de la nature — feuilles, fleurs, aiguilles de pin, etc. — leur arrangement rappelle certaines formes que prend la nature durant l'automne aussi bien dans le Nitassinan que dans le Jardin même. C'est particulièrement le cas du lac adjacent au Jardin en novembre, alors

³⁹² John L. LEWIS et Stephen R. J. SHEPPARD (2005). « Ancient values, new challenges: Indigenous spiritual perceptions of landscapes and forest management », *Society and Natural Resources*, vol. 18, n° 10, p. 915, [En ligne], <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08941920500205533?scroll=top&needAccess=true>.

Consulté le 7 avril 2019.

³⁹³ Guy SIOUI DURAND (2005). *Op. cit.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Yves SIOUI DURAND (1992) dans Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 46.

qu'il commence à geler et que les feuilles mortes se trouvent prises dans la fine couche de glace : certaines sont alors gelées à la surface, alors que d'autres restent prises à mi-chemin entre le fond du lac et la surface (figure 53). Dans cet état, il rappelle les feuilles mortes et les brindilles collées à la surface de la murale, mélangées à l'acrylique bleu (figure 54). Non seulement l'œuvre de Dominique fait référence à l'automne par son sujet, mais par sa matérialité et ses matériaux également.

De la même manière, si la figure même de l'aîné se confond à la matière de l'œuvre et au paysage, on peut supposer que l'œuvre d'art, l'aîné et le Nitassinan sont en quelque sorte consubstantiels. D'ailleurs, Jean-François Létourneau souligne que « la terre, les rivières, les roches et les arbres relaient l'écho du patrimoine oral jusqu'à aujourd'hui »³⁹⁶. À ce propos, Peter Hanahano, chercheur en éducation originaire d'Hawaï, ami et coparticipant à l'ouvrage de Shawn Wilson, *Research is ceremony*, explique que ce sont les territoires qui détiennent les connaissances, et que les aînés sont les guides qui aident à s'y rendre. Il illustre ses propos par deux expériences personnelles : d'abord une discussion avec un aîné, grâce à laquelle il a réalisé qu'il pouvait et devait lui-même trouver les réponses : « *As they started talking, that generated memories and stories that I recalled, so they didn't give me the answer, they took me to a place where I found the answer for myself* »³⁹⁷. Il raconte ensuite une histoire à propos des étangs à poisson remplis de boue. Des professeurs, participant à une retraite à Hawaï, ont voulu rendre un service à la communauté. Un aîné leur a alors dit de débarrasser les étangs à poisson (*fish pound*) de la boue qu'ils contenaient. Plutôt que d'expliquer directement les effets qui découleraient de cette action, il a laissé le lieu même le leur enseigner :

*As they did it, they could feel the difference. They could feel it coming through their toes. So you take the mud out, the water comes in, the temperature drops, the shrimp come back, line the bottom with the black rocks, and the algae comes back and the shrimp eat that, and it goes on. That's the kind of relationships. They were all teachers, and all of a sudden they now saw the relationships. So, I think that we can take them to a place, I mean they experience it, and they saw it, and now they see it. They see how it works... the environment is the knowledge*³⁹⁸.

³⁹⁶ Jean-François LÉTOURNEAU (2017). *Op. cit.*, p. 51.

³⁹⁷ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 118.

³⁹⁸ Peter HANAHAHO dans Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 118.

De ce point de vue, on comprend que le Jardin des Premières-Nations et les douze œuvres murales du concours proposent ce même type d'expérience et d'enseignement. Les différents regards qui sont proposés et offerts aux spectateurs à travers les murales les entraînent, à la manière des enseignements des aînés, vers des lieux d'apprentissage. Dans le cas de l'œuvre de Dominique, si la parole de l'aîné n'est pas présente, c'est son regard, dirigé vers le Nitassinan, qui guide et accompagne le spectateur. C'est cette présence dans l'invisible que la romancière innue Naomi Fontaine illustre lorsqu'elle écrit : « Autrefois, ces forêts étaient habitées par des hommes, des femmes qui prenaient de leurs mains ce que la Terre leur offrait. Ils n'y sont plus, mais ils ont laissé sur les rochers, l'eau des chutes et le vert des épinettes leur empreinte, leur regard »³⁹⁹. Aussi peut-on penser que c'est vers le Nitassinan qu'est dirigé le regard de l'aîné dans l'œuvre de Dominique.

En effet, si les portraits de Dominique insufflent les traditions et les histoires d'une nation, pour Guy Sioui Durand, la murale du Jardin communique le territoire à travers ce regard autant inquiet qu'averti et actuel. Selon lui, c'est à l'histoire récente et à l'actualité que renvoie le visage de l'aîné dans *Uishatshimina* : « [l]e regard perçant de l'Aîné tourné vers le *Nitassinan* et la "cité autochtone", laisse filtrer la précarité. Il est inexorablement "glocal" dans son séjour au Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique à Montréal... »⁴⁰⁰. En effet, les communautés autochtones font aujourd'hui face à des situations complexes concernant les développements territoriaux, car si elles veulent participer au développement de leur région, elles souhaitent le faire selon leurs propres paradigmes⁴⁰¹. Réal McKenzie, ex-chef de la communauté innue de Matimekush-Lac-John, d'où est originaire Dominique, résume ce dilemme :

Il faut sensibiliser au malaise de notre peuple. Le déchirement qui existe entre protéger leur territoire, parce que c'est l'enseignement de nos ancêtres, la faune, la nature, le territoire, versus les défis que les gouvernements se donnent de développer le territoire. [...] Vous savez que dans le monde, au niveau de la planète, puis ce n'est pas d'hier que c'est comme ça, quand on parle d'économie et d'environnement, c'est toujours l'économie qui l'emporte. Alors c'est un dilemme,

³⁹⁹ Naomi FONTAINE (2011). *Kuessipan*, Montréal : Mémoire d'encrier, p. 65 - 66.

⁴⁰⁰ Guy SIOUI DURAND (2005). *Op. cit.*

⁴⁰¹ Élisabeth KAINED (dir.), Jacques KURTNES, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 121.

les gens vont se déchirer pour ça. De prime abord les aînés ne voudraient pas voir le territoire endommagé parce qu'ils l'ont vécu une fois déjà⁴⁰².

Pour les Premières Nations, l'héritage des savoirs des aînés vient avec l'importance et la responsabilité de préserver l'environnement pour les prochaines générations. C'est notamment ce qu'explique Gilbert Whiteduck, ancien chef de la communauté anishinabe de Kitigan Zibi, dans le cadre de l'exposition *C'est notre histoire* au Musée de la civilisation de Québec :

Nous sommes des êtres humains, mais aussi les descendants des premiers arrivants qui ont marché sur cette terre, il y a des milliers d'années. Et cela est unique. Nous souhaitons que les prochaines générations puissent maintenir cette originalité et la relation de respect que nous avons avec la terre. Car par cette relation arrivent les enseignements et avec eux les soins apportés à la terre. C'est très important⁴⁰³.

C'est également ce que soutiennent Randall S. Abate et Elizabeth Ann Kronk Warner pour qui « *[t]he relationship of indigenous peoples to their traditional environment is intergenerational, linking the current people to their ancestors and to the future generations*⁴⁰⁴ ». Le territoire et ses mémoires sont le liant entre les générations. Aussi contient-il toutes les temporalités. Les mythes et légendes autochtones, soutient Élisabeth Kaine, professeure-chercheuse wendat, expriment d'ailleurs cette conception d'un univers « où tout est en relation et baigne dans un temps universel où passé, présent et futur sont imbriqués »⁴⁰⁵. On peut ainsi comprendre que, dans cette conception du temps et de l'espace, les générations passées, présentes et futures font partie d'une même temporalité poreuse. L'œuvre de Dominique met notamment ce dialogue en lumière. Elle présente la mémoire du territoire contenue dans les activités traditionnelles aussi bien que dans les savoirs et les legs des aînés. Par conséquent, à l'instar des autres œuvres murales, elle répond aussi à la définition de l'*archéologie poétique* donnée par La Chance et Robertson, pour qui il s'agit de « reconnaître les différentes strates du territoire, afin de mieux comprendre comment elles sont interreliées dans une circulation de la matière, de la vie et de l'esprit : [...] la terre est un dialogue des ancêtres »⁴⁰⁶.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰⁴ Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁰⁵ Élisabeth KAINE (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁰⁶ Michaël LA CHANCE et Richard ROBERTSON (2016). *Op. cit.*, p. 33.

L'idée de circulation et de dialogue entre les générations est également au cœur de l'œuvre de Jean St-Onge, artiste innu originaire d'Uashat Mak Mani-Utenam, qui souhaite faire rayonner la culture de ses ancêtres pour le bien des générations suivantes⁴⁰⁷. Les deux œuvres présentent d'ailleurs de nombreuses similitudes. À travers les activités saisonnières qui rythmaient la vie des Innus, tels que la cueillette des *Uishatshimina* et la chasse au caribou, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, œuvre lauréate du concours de 2007, présente, elle aussi, le temps dans le Nitassinan. Elle met de l'avant l'importance d'entretenir une relation au territoire fondée sur le respect des ressources offertes par la nature.

⁴⁰⁷ MUSÉUMS NATURE MONTRÉAL (2010). *Cet été au Jardin des Premières-Nations : une murale éphémère de l'artiste innu Jean St-Onge et une foule d'activité !* Communiqué du Jardin Botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

2.7 *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* de Jean St-Onge

Ils prenaient leur temps. C'était pas : « on part là, on va être là-bas à telle heure ». C'était pas comme ça. C'était pas le temps dicté par la montre, mais le temps du bleuet, le temps du poisson, le temps du castor. C'était la façon de vivre⁴⁰⁸.

- Vincent Napish, Innu d'Ekuanitshit.

Œuvre lauréate du concours de 2007, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* est elle aussi composée d'éléments provenant du Nitassinan, tels que les feuilles d'arbres, le lichen, le sable de Sept-Îles, etc. (figure 55). Tout comme l'œuvre de Dominique, elle utilise les éléments de la nature pour évoquer et figurer le paysage. Entièrement conçue dans les terres de la Côte-Nord, plus précisément à Sept-Îles, l'œuvre de Jean St-Onge, au même titre que celles des autres artistes innus, Richard Robertson et Ernest Aness Dominique, transpose une partie du Nitassinan au Jardin des Premières-Nations. L'artiste explique que la nature et ses éléments sont au cœur de sa démarche artistique : « Si je pouvais travailler avec de l'eau, dit-il, je le ferais »⁴⁰⁹. Pour Bis Petitpas, l'utilisation des andouillers de caribou, des plumes, des plantes, du lichen, des épinettes de Sept-Îles, permet à St-Onge de retracer les histoires du territoire, de décrire ses beautés et de célébrer les peuples qui l'habitent⁴¹⁰. Elle explique également que ses œuvres racontent les forêts boréales et les animaux qui les peuplent⁴¹¹. Par son œuvre, Jean St-Onge répond donc à l'artiste Peter Morin, de la nation Tahltan, qui affirme que la voix des artistes autochtones porte le territoire et qu'elle est chargée de ses histoires⁴¹². Si Jean St-Onge met ainsi en lumière le caractère culturel du territoire, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* raconte le Nitassinan et ses mémoires. À travers les déplacements, les portages, les caches et les aménagements de tout genre réalisés et entretenus durant plus de 7 000 ans d'occupation du Nitassinan, les Innus y ont laissé de nombreuses marques culturelles. En ce sens, Jean-Paul Lacasse affirme qu'« [e]n plus d'avoir été occupé, connu, fréquenté et nommé, le Nitassinan était géré et aménagé par les Innus »⁴¹³. Il s'agit, selon le rapport de synthèse du Conseil Attikamek-Montagnais de 1993,

⁴⁰⁸ Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESSE, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁰⁹ Bis PETITPAS (2008) *Op. cit.*, p. 44.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴¹² France TRÉPANIÉ et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Op. cit.*, p. 88.

⁴¹³ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 203.

d'une véritable organisation culturelle d'occupation qui a instauré des « axes » de déplacement sur le territoire :

À travers le temps, l'utilisation des axes de pénétration a amené le développement d'aménagements permettant aux Ekuantshiu Innuat de circuler dans les meilleures conditions possible. À la montée des aires d'exploitation, des campements d'étape, des portages, des lieux d'embarquement et de débarquement, des haltes, des caches, des lieux de rencontre et de séparation ainsi que des emplacements pour laisser des messages s'intègrent dans le déroulement d'une planification éprouvée. Cimetières et sanctuaires sont des arrêts obligatoires des voyageurs de passages⁴¹⁴.

La démarche artistique de Jean St-Onge sera d'ailleurs directement influencée par les recherches sur les chemins traditionnels qu'empruntaient ses ancêtres dans le Nitassinan qu'il a menées en collaboration avec l'Institut Éducatif Atikamekw Montagnais⁴¹⁵.

Ces trajets (circuits/parcours) engendrent donc un rapport différent à l'espace qui se traduit dans la spatialité des représentations de paysage. La relation au *paysage* n'est plus seulement de l'ordre du regard et de la distance que la vue opère. À cet effet, Philippe Descola explique qu'une distinction spatiale entre un arrière-plan et un avant-plan, particulièrement dans le cas des peuples nomades et semi-nomades, n'a pas lieu d'être : l'arrière-plan, « dans ce cas, ne peut être que le site où l'on n'a pas campé aujourd'hui et où l'on campera peut-être demain »⁴¹⁶. En prenant l'exemple des Piro de l'Amazonie, Descola rappelle que le territoire, pour les Premières Nations, est « tout autant un lieu de sociabilité domestique que la maison et le village, un lieu où se tissent au quotidien de multiples interactions entre les humains, vivants et morts, comme avec diverses sortes de non-humains, animaux, plantes, esprits, tous traités comme des personnes »⁴¹⁷. C'est également ce qu'explique Jean-Marc Niquay, Atikamekw Nehirowsiw de Manawan, pour qui l'espace est vécu différemment puisque les peuples nomades et semi-nomades ne distinguaient pas un espace domestique fixe d'un espace « lointain », « extérieur » ou « étranger » :

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁴¹⁵ JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2006). *Jean St-Onge artiste multidisciplinaire innu réalisera « Kamishta-Kushpit » (Les nomades) : Murale éphémère au Jardin des Premières-Nations. Inauguration le 21 juin 2006*, Ville de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

⁴¹⁶ Philippe DESCOLA (2011-2012). *Op. cit.*, p. 661.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 661.

On était chez nous partout. La forêt c'est notre maison, c'est notre pharmacie, c'est notre garde-manger, c'est notre église, c'est notre école. Tout se faisait là, sur le territoire. C'est pour ça que quand on déménageait en canot, on pouvait partir deux, trois jours, pour aller à une autre place. On ne se sentait pas dépaysés du tout. On était chez nous⁴¹⁸.

Il en va de même pour les Eeyou, explique le linguiste Kevin Brousseau : « [p]our les Cris, le mot “maison” n'existe pas parce que c'est où l'on se trouve qui devient la maison. [...] Tu es toujours à la maison peu importe où tu es sur le territoire »⁴¹⁹. Cette relation à l'espace remet en question la distinction entre nature et culture. Il faut souligner que, pour les nations autochtones, le territoire est compris au-delà d'un espace géographique précis. Il est un espace relationnel qui unit les humains à la terre, mais aussi aux animaux, aux arbres, aux plantes, aux rivières, etc.⁴²⁰ En ce sens, le Nitassinan, qui signifie « notre terre » en *innu aimun*, est compris par les Innus comme « partout où se trouve l'Innu ». C'est le territoire où il chasse, vit et se déplace. Il est les forêts, les rivières, les lacs, les montagnes, les plantes, la terre, les animaux, les esprits, les humains⁴²¹.

Par ailleurs, les végétaux sont également perçus comme un univers relationnel. En fait, Daniel Clément explique que pour les Innus « les végétaux sont classés selon un continuum partant de *ashtshî* (la terre), pour s'étendre jusqu'à la limite du domaine *aaueshîshat* (les animaux) »⁴²². Aussi, l'œuvre de Jean St-Onge semble illustrer ce continuum à travers les cordes qui occupent le devant de la murale et qui relient les fleurs du thé du labrador, dans la partie haute de l'œuvre, aux poissons figurant dans la partie basse (figure 56). Les cordes semblent également symboliser la notion de réciprocité, au cœur des cosmogonies et des valeurs de nombreuses nations autochtones⁴²³. Tendues verticalement, elles représentent le passage entre le ciel et la terre⁴²⁴. Cet axe est d'ailleurs présent dans plusieurs œuvres murales du concours, *Aataentsic*, *femme du ciel*, *Le regard*

⁴¹⁸ Jean-Marc NIQUAY dans Élisabeth KAINED (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et al. (2016). *Op. cit.*, p. 65.

⁴¹⁹ Élisabeth KAINED (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et al. (2016). *Op. cit.*, p. 50.

⁴²⁰ Jean-Olivier ROY (2015). *Op. cit.*, p. 51.

⁴²¹ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 27-28.

⁴²² Daniel CLÉMENT (2014). *Op. cit.*, p. 52.

⁴²³ Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Op. cit.*, p. 105.

⁴²⁴ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 124.

perçant et *Soliloque*. L'œuvre de St-Onge renvoie de plusieurs manières à ces espaces relationnels, comme à *nitashthî* (« ma terre, mon pays ») et à *nitashthîm* (« mon tapis végétal »)⁴²⁵. En effet, les morceaux de bois présents dans *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* rappellent *pashkuâtshîtuk* (« le bois pourri ») (figure 57). Ce bois mort, s'il n'est plus conçu comme un *mishtukuat* (arbre), n'en demeure pas moins un végétal. Les Innus le considèrent comme faisant partie d'*ashtshî*, « la terre qui pousse »⁴²⁶. Le territoire, les végétaux, les animaux et les relations qu'ils entretiennent entre eux sont ainsi intégrés physiquement dans la murale de 2006. Avec cette œuvre, à l'instar de *Soliloque* et de *Les trois sœurs* notamment, Jean St-Onge propose de créer un pont entre les espaces, et de regarder *au-delà* de l'image. Son œuvre participe à déconstruire la *vision-paysage* et à abolir la distance avec le territoire engendrée par ce type de regard.

En mettant de l'avant l'interconnexion qui unit les Innus au Nitassinan, l'œuvre conteste du même coup l'idée que l'on puisse *posséder* le territoire. En effet, si pour les Innus, comme pour la majorité des peuples autochtones, il est inconcevable de penser posséder cette réalité dont nous faisons tous partie, ils considèrent toutefois en avoir la garde, la responsabilité⁴²⁷. En *innu-aimun*, ce concept est nommé l'*Innu tipenitanim*, qui signifie « il gère » ou « il contrôle », ou encore *Kanauenitam* qui signifie « il garde » ou « il conserve »⁴²⁸. Pour les Innus, comme pour les autres nations autochtones, cette responsabilité face au territoire implique d'assurer sa préservation pour les générations futures⁴²⁹. Il s'agissait d'une relation de réciprocité, dont on peut voir une illustration dans les cordes tendues de l'œuvre de St-Onge. Aujourd'hui encore, le sens de la gestion et du gardiennage est au cœur de leur relation au Nitassinan. Pour le peuple innu, soutient Jean-Paul Lacasse, « [l]a gestion et le gardiennage collectif du territoire ont un sens équivalent à celui de la souveraineté qu'ont les membres de la société en général »⁴³⁰. C'est d'ailleurs l'une des principales divergences, encore aujourd'hui, lors des négociations territoriales entre les Innus et les gouvernements coloniaux, bien que, comme le souligne Jean-Paul

⁴²⁵ Daniel CLÉMENT (2014). *Op. cit.*, p. 71.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴²⁷ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 40.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴²⁹ Élisabeth KAINED (dir.), Jacques KURTNES, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 21.

⁴³⁰ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 148.

Lacasse, il faut spécifier que « [l]es diverses manifestations du discours innu ne visent pas à ressusciter un monde qui n'est plus le même. Elles se réfèrent, en général, à une sorte d'actualisation du mode de pensée innu en adaptant celui-ci au présent »⁴³¹. Par ailleurs, Randall S. Abate et Elizabeth Ann Kronk Warner ajoutent que la notion de propriété privée est également au cœur de la question juridique et pose de nombreux problèmes dans la lutte aux changements climatiques⁴³². Rémi Savard illustre l'écart qui sépare ces deux schèmes de réalité en citant un aîné de Pessamit. Celui-ci lui expliquait, en se moquant, que le fonctionnaire qui lui proposait de « vendre » son territoire était « tout à fait déconnecté du réel »⁴³³.

Il en va de même pour la dimension temporelle avec laquelle les Autochtones n'entretiennent pas une relation de l'ordre de la domination. C'est entre autres ce que retient Élisabeth Kaine des consultations menées en 2013 pour l'exposition *C'est notre histoire* du Musée de la civilisation à Québec :

Alors que la vie moderne cherche à le contrôler par additions et soustractions, nous sommes le temps, nous vogueons avec lui. [...] Nous ne croyons pas non plus posséder le temps, nous ne fragmentons pas en unités appelées secondes, minutes et heures. Ce sont de plus grands cycles qui règlent nos vies, les passages jours et nuits, les saisons, les cycles de vie et de mort. [...] Cette notion du temps vu comme un mouvement continu, long et lent, crée parfois une rencontre difficile entre nos cultures réciproques⁴³⁴.

Cette conception du temps comme un « mouvement continu » est intrinsèquement liée à celle du territoire et de l'espace. Les Innus se déplaçaient dans le Nitassinan au rythme des saisons. Pour eux, ainsi que pour les autres peuples nomades et semi-nomades, le mouvement dans l'espace est intimement lié à celui du temps. Jean-Paul Lacasse, chercheur et professeur en droits des Autochtones, explique d'ailleurs que chez les Innus, la conception du temps n'est pas linéaire, mais cyclique : elle prend son origine du changement et du retour perpétuel des saisons⁴³⁵. Elle est réglée selon les cycles du soleil,

⁴³¹ *Ibid.*, p. 143.

⁴³² Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Op. cit.*, p. 111.

⁴³³ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 40.

⁴³⁴ Élisabeth Kaine (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 11.

⁴³⁵ Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 64.

des saisons, des migrations animales. Le temps n'est pas conçu comme quelque chose de précis pour les peuples nomades⁴³⁶. C'est précisément ce mouvement saisonnier que l'œuvre de St-Onge illustre. *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, comme l'introduit le Jardin botanique de Montréal, « raconte par sa conception visuelle aussi bien que par ses matériaux — sable de Sept-Îles, où est né l'artiste, plumes d'outardes, bois et cuir de caribou, lichens, bois de plage — les temps lointains où les chasseurs-cueilleurs innus vivaient au rythme cyclique des saisons »⁴³⁷. *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* renvoie donc aux changements des saisons, tout comme elle représente leur perpétuel retour, leur permanence. En cela, la murale correspond à la description du temps par Leroy Little Bear :

*The idea of all things being in constant motion or flux leads to a holistic and cyclical view of the world. If everything is constantly moving and changing, then one has to look at the whole to begin to see patterns. For instance, the cosmic cycles are in constant motion, but they have regular patterns that result in recurrences such as the seasons of the year, the migration of the animals, renewal ceremonies, songs, and stories. Constant motion, as manifested in cyclical or repetitive patterns, emphasizes process as opposed to product*⁴³⁸.

Dans l'œuvre de l'artiste innu, ce mouvement du temps est figuré par les douze cordes verticales qui rythment la composition (figure 54). Elles représentent les douze mois de l'année et les saisons ainsi que les activités qui leur sont associées. Partant du haut de la murale, à la manière des Innus, elles traversent en quelque sorte le territoire, reliant le nord, où se trouve le thé du labrador, au sud, où pêchent les Innus l'été venu. Quant aux plumes d'outarde accrochées aux cordes qui semblent tomber doucement vers le sol, elles rappellent la chasse à l'outarde pratiquée traditionnellement par les Innus lors des migrations printanière et automnale, alors qu'ils repartent ou rentrent des terres (figure 58)⁴³⁹. Ainsi, bien que l'œuvre symbolise les quatre saisons, le paysage de *Kamishta-Kushpit « Les nomades »*, comme dans l'œuvre de Dominique, laisse entrevoir

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴³⁷ MUSEUMS NATURE MONTRÉAL (2010). *Op. cit.*

⁴³⁸ Leroy LITTLE BEAR (2000) dans France TRÉPANIÉRIER (2018). *Op. cit.*, p. 9.

⁴³⁹ NAMETAU INNU (n. d.). « Chasse aux outardes », *Nametau Innu : Mémoire et connaissance du Nitassinan*, [En ligne], <http://www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/30>. Consulté le 9 mai 2019.

l'automne. Cette saison, qui annonçait le départ vers l'intérieur des terres, était celle de la cueillette des fruits rouges (*Uishatshimina*) et celle qui annonçait la chasse au caribou⁴⁴⁰.

Pour les Innus, cette activité implique de connaître et de respecter l'animal⁴⁴¹. La notion de respect est d'ailleurs inhérente à l'organisation et à la structure des activités de chasse et des rituels qui leur sont associés. À ce propos, le professeur en psychologie et intellectuel innu Jacques Kurtness explique que la science autochtone « saisit globalement la vie et les cycles du temps, de l'espace et de l'être, à la fois aux niveaux individuel et collectif. [...] la science autochtone vise l'harmonie entre tous les êtres vivants, et non une domination entre les êtres et la nature »⁴⁴². Selon lui, cette approche de la science, basée sur le respect qui s'étend au passé, au présent et au futur, définit les principes d'une écologie durable. Il s'agit, affirme-t-il, d'une « règle de la conduite humaine »⁴⁴³. Chez les Eeyou, la maltraitance ou le manque de respect envers d'autres êtres, vivants ou non, défini par le terme « *otcinawinI* » qui signifie « violation de la loi de la nature », entraîne des conséquences qui peuvent se répercuter sur la personne et sur ses descendants, et ce, jusqu'à sept générations⁴⁴⁴. Cette justice naturelle signifie que les humains sont responsables de leurs actions envers tous (« to all their relations »)⁴⁴⁵. Pour Alexandre Pinette, Innu de Mani-Utenam, il s'agit d'une loi non écrite qui élabore des règles qui, si elles sont respectées, assurent et prodiguent une bonne vie⁴⁴⁶. C'est particulièrement le cas des chasseurs qui doivent respecter l'animal qu'il chasse dans son corps et son esprit. Anne-Marie André, Innue de Mani-Utenam, explique ainsi que plus le chasseur respecte et prend soin de ses habits, comme de ses outils, plus l'animal le reconnaîtra et s'offrira à lui, sachant qu'il prendra soin de son corps⁴⁴⁷. C'est notamment le cas du caribou, animal sacré et particulièrement important pour les Innus qui vivaient surtout de sa chasse. Cet animal,

⁴⁴⁰ Jean ST-ONGE (2006). *Les Innus, peuple nomade, « au fils » des saisons*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

⁴⁴¹ NAMETAU INNU (n. d.). « Nourriture de caribou », *Nametau Innu : Mémoire et connaissance du Nitassinan*, [En ligne], <http://www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/26>. Consulté le 9 mai 2019.

⁴⁴² Jacques KURTNESS (2018). *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴⁴ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 107.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁴⁶ Élisabeth KAINE (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

sous la protection de *Papakassik*, était considéré avec les plus grands égards⁴⁴⁸. Alors que toutes les parties de son corps étaient utilisées, les os et les panaches étaient accrochés aux arbres par marque de respect, et pour que les générations suivantes de caribous puissent les récupérer⁴⁴⁹.

Dans l'enregistrement sonore qui accompagnait son œuvre, Jean St-Onge raconte le caribou et les déplacements saisonniers de ses ancêtres dans le Nitassinan. Il raconte les animaux et la culture innue (figure 59) :

Le caribou qui est vraiment, disons, la base de l'innu... parce que le caribou fournit tout ; vêtements, manger, outils, même certains médicaments. Tout chasseur avait son tambour, son couteau croche, son outil de travail. Il pouvait vivre de ça. Il passait quand même dix mois dans le bois. Aux premières bonnes chasses, il pouvait inviter toutes les familles qu'il y avait autour, disons, de son territoire, pour faire un festin. Il appelle ça *mukushan* (manger ensemble). Il faisait ça dans un *shaputuan*, une tente qui a deux entrées. Il faisait des festivités, c'était un festin. Il jouait du tambour toute la nuit, puis il faisait un partage, disons, de sa chasse. C'était de même. Il faisait aussi de la pêche, de la pêche blanche. Il passait l'hiver comme ça [...]. C'est cyclique, à tous les ans, dépendamment aussi de l'animal, des saisons. On suit l'animal, on vit avec l'animal, on suit les saisons. C'est pour ça que le peuple innu il est nomade, disons, il est en communication avec la nature. Il savait quand prendre les plantes, les arbres, faire des cueillettes de fruits sauvages, tout ça. Il l'avait en lui. Il vivait avec la nature, c'était avec les saisons qu'il vivait. C'est pour ça que ma pièce représente les quatre saisons, et [les] mois de l'année aussi⁴⁵⁰.

Dès lors, la murale répond à la mission du Concours d'œuvre murale éphémère lancé par Sylvie Paré pour qui il était « important d'offrir ce lieu en y créant une sorte de rotation, tels les cycles de la nature si importants pour le mode de vie nomade de ces peuples »⁴⁵¹.

Aussi, à l'instar des six œuvres murales précédentes, celle de l'artiste d'Uashat Mak Mani Utenam propose une « profondeur » différente, un rapport différent à l'espace et au

⁴⁴⁸ COMMUNAUTÉ D'EKUANITSHIT (2017). « *Mon corps est ici mais mon esprit est toujours là-bas* » *La langue innue de la forêt - Communauté d'Ekuanitshit*, Musée McCord, [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/projects/CH/animCH.php?tourID=CW_Innu_FR&Lang=2&type=quicktime. Consulté le 28 juillet 2019.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Jean ST-ONGE (2006). *Kamishta-Kushpit*, [CD], Jardin Botanique de Montréal, 7 minutes 33, enregistrement sonore, 2:35-3:32/5:37-6:20.

⁴⁵¹ Sylvie PARÉ dans Monika Kin GAGNON et coll. (2006). *Op. cit.*, p. 131.

temps rythmé par une dynamique cyclique : entre changements et retours perpétuels. Par ailleurs, si le temps n'est pas linéaire, indique Jean-Paul Lacasse, c'est qu'il ne se divise pas et n'est pas ordonné selon un passé, un présent et un futur⁴⁵². Comme la majorité des peuples autochtones, la société innue, traditionnellement, comprend non seulement les membres vivants, mais également les ancêtres et les futures générations, soit les ancêtres à venir⁴⁵³. Il s'agit d'une conception du temps intergénérationnelle et relationnelle. Dans les prises de décisions et la gestion du territoire, l'*Innu tipenitanim*, tous les partis doivent être pris en compte, y compris les animaux, qui ne peuvent pas se prononcer, et ceux qui ne sont pas encore nés⁴⁵⁴. Aussi, malgré les nombreuses différences qui distinguent les diverses nations autochtones, Randall S. Abate et Elizabeth Ann Kronk Warner soutiennent qu'elles s'accordent en ce qui concerne l'importance de prendre soin des territoires et de l'environnement pour les générations à venir :

*For example, most indigenous peoples maintain the concept of caring for the land in a way that benefits the current people, as well as future generations. The relationship of indigenous peoples to their traditional environment is intergenerational, linking the current people to their ancestors and to the future generations*⁴⁵⁵.

Le temps et le territoire sont donc perçus par les membres des communautés comme des espaces de dialogue avec ceux qui ont déjà été et ceux à venir. C'est précisément cette relation intergénérationnelle au temps qui est illustrée dans l'œuvre *Sous la peau* de Raphaël Benedict.

⁴⁵² Jean-Paul LACASSE (2004). *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵⁴ Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Op. cit.*, p. 107.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

2.8 *Sous la peau de Raphaël Benedict*

Cette œuvre célèbre les cycles de la vie, les saisons de l'homme et de la nature. Je le fais avec respect et humour. Certains crânes sont dessinés à la manière de graffitis ou de bandes dessinées symbolisant la jeunesse de ma communauté. D'autres sont plus ludiques, oniriques et même réalistes reflétant la maturité, la connaissance et la sagesse. C'est 1 840 membres de la communauté d'Onadak⁴⁵⁶.

- Raphaël Benedict, artiste abénaquis et québécois.

Lauréat du concours de 2007, Raphaël Benedict est un artiste qui porte en lui la culture abénaquise et québécoise. *Sous la peau* célèbre la communauté abénaquise d'Odanak, d'où il est originaire. Petit à petit, explique l'artiste, ses explorations artistiques en lien avec son identité autochtone l'amènent à approfondir certaines intuitions qui lui confirment sa « mémoire génétique »⁴⁵⁷. *Sous la peau* est l'une de ses explorations. Réalisée sur deux immenses panneaux de bois, la murale est structurée en 44 colonnes verticales et 44 colonnes horizontales. Pour l'artiste, « [l]a structure de la mosaïque favorise les multiples de quatre pour évoquer les saisons, les points cardinaux ainsi que les lois de la génétique⁴⁵⁸ » (figure 60). Divisée en 1 936 cases, elle honore les 1 840 membres de la communauté d'Odanak. 1 840 espaces sont donc comblés par des crânes peints ou dessinés représentant les membres de la communauté de l'artiste, alors que les autres cases, laissées vides, symbolisent la mémoire de ceux qui ne sont plus, ainsi que la mémoire de ceux qui ne sont pas encore nés⁴⁵⁹. À ce propos Taiiaike Alfred, intellectuel et professeur mohawk, affirme que les relations et les dialogues dans une communauté vont bien au-delà des seuls membres vivant dans le présent : « *We have to refer to both the past and the future in our decision-making. This is where we get the concept of the 'seven generations': we're*

⁴⁵⁶ Raphaël BENELECT (2007). *Sous la peau Under the Skin*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fournis par Sylvie Paré].

⁴⁵⁷ JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2007). « *Sous la peau de ...* » *Hommage artistique à la mémoire génétique des Premières Nations*, Un Muséum Nature Montréal, Communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2007). *Sous la peau Œuvre autochtone à la mémoire du « Peuple du soleil levant »*, Un Muséum Nature Montréal, Communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal, [En ligne], <http://www.associationdesjardinsduquebec.com/pdfs/com-fr-2007/Sous-la-peau.pdf>. Consulté le 10 février 2018.

supposed to be listening to our grandfathers, our ancestors, but we also need to listen to the grandfathers yet to come »⁴⁶⁰.

D'ailleurs, *Sous la peau* rappelle également l'importance des ossements des ancêtres, à tel point que plusieurs communautés autochtones au Québec, au Canada et ailleurs dans le monde, luttent pour les rapatrier⁴⁶¹. Pour les membres de ces communautés, il s'agit non seulement de leur permettre d'honorer la mémoire de leurs ancêtres, mais également de leur rendre leur esprit afin qu'ils puissent continuer à dialoguer avec les générations qui les suivent. Ils font toujours partie intégrante de la communauté. C'est aussi ce que soutient Élisabeth Kaine :

Entre la naissance et la mort, la vie n'est qu'un accessoire. Ce qui compte à nos yeux, c'est la survie de l'esprit qui dépend des proches qui doivent entretenir l'esprit des disparus, entre autres par les liens que tisse avec eux le tambour. Plusieurs se battent pour le rapatriement des ossements de nos ancêtres conservés dans des musées ou des universités. Nous voulons les ramener près de nous, dans nos communautés, une nécessité urgente puisqu'il est impensable pour nous de les abandonner⁴⁶².

Il ne s'agit pas, précise l'artiste, d'une œuvre morbide, mais d'une œuvre humoristique et joyeuse qui célèbre la vie⁴⁶³. Avec les différents styles et esthétiques des crânes, Benedict met en scène les cycles de la vie. Les crânes peints dans un style rappelant la bande dessinée, avec des couleurs éclatantes et des traits naïfs, symbolisent les enfants et les jeunes. D'autres, représentés dans un style plus réaliste, représentent la sagesse (figure 61)⁴⁶⁴. Le crâne, explique-t-il, est un archétype qui révèle notre nature profonde, « pareil[le] à toute créature dans son architecture primaire »⁴⁶⁵.

À l'instar de plusieurs autres artistes du concours — notamment Lindsay K. Delaronde, Ernest Aness Dominique et Jean St-Onge —, Raphaël Benedict exprime l'idée

⁴⁶⁰ Taiaiake ALFRED (1999) dans Irina IONITA (2015). *Un itinéraire de recherche en terrain autochtone au Canada : l'empathie dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan, p. 83.

⁴⁶¹ Monika Kin GAGNON, Richard FUNG et al. (2006). *Op. cit.*, p. 125.

⁴⁶² Elisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et al. (2016). *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁶³ JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2007). *Sous la peau Œuvre autochtone à la mémoire du « Peuple du soleil levant »*. *Op. cit.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Raphaël BENELECT (2007). *Op. cit.*

que la nature profonde des êtres vivants ne peut être dissociée de la nature et du territoire, figurés ici par les panneaux de bois⁴⁶⁶. C'est notamment ce que sous-tend la notion de *corps-territoire* utilisée par Dalie Giroux pour réfléchir aux tensions et dynamiques coloniales qui traversent aussi bien le territoire que le corps des Premières Nations⁴⁶⁷. À ce propos, Georges Sioui rappelle que des 18 millions d'Autochtones présents en Amérique du Nord avant l'arrivée des colons, ils ne sont plus, au début du 20^e siècle, que de 250 000 à 300 000⁴⁶⁸. Aussi, Giroux écrit-elle qu'« au cœur de cette mémoire du contact gît le corps autochtone »⁴⁶⁹. Ce fut notamment le cas des Abénaquis, la nation de l'artiste, pour qui la colonisation fut particulièrement néfaste. En effet, avant l'arrivée des Européens, les diverses communautés abénaquises comptaient des dizaines de milliers d'individus. En quelques dizaines d'années après le contact, en raison des guerres et des maladies apportées par les colonisateurs, la population globale de ces communautés a drastiquement chuté — jusqu'à 98 % dans certaines d'entre elles⁴⁷⁰. Au milieu du 19^e siècle, on n'en comptait plus que 550 dans la vallée du Saint-Laurent⁴⁷¹.

À ce propos, Bénédicte souligne que la colonisation a été vécue et a laissé des traces plus ou moins marquées et profondes selon l'éloignement ou de la proximité des communautés autochtones et allochtones. Il soutient que la colonisation, particulièrement lorsqu'il existe une grande proximité entre les deux communautés, entraîne « inévitablement métissage et perte d'identité physiologique pour faire place à une physiologie d'apparence européenne. Le territoire, poursuit-il, joue un rôle important sur cette perte identitaire »⁴⁷². Il ajoute que le territoire est fondamental dans la préservation de la mémoire génétique⁴⁷³. À ce titre, celle-ci fait en quelque sorte partie de la biodiversité. En lien avec les réflexions de Virginie Maris à propos de l'anthropocène, le sociologue

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Dalie GIROUX (2019). *Op. cit.*, p. 169.

⁴⁶⁸ Georges E. SIOUI (1989) dans *ibid.*, p. 168.

⁴⁶⁹ Dalie GIROUX (2019). *Op. cit.*, p. 168.

⁴⁷⁰ Dean SNOW (2018) [2012]. « Abénakis », *L'Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/abenaquis-1>. Consulté le 11 mai 2019.

⁴⁷¹ ENCycLOPÉDIE CANADIENNE (2013). « Abénaquis de la vallée du Saint-Laurent », *L'Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/abenaquis-de-la-vallee-du-saint-laurent>. Consulté le 11 mai 2019.

⁴⁷² Raphaël BENEDICT (2018). Entrevue avec l'artiste, le 4 février 2019.

⁴⁷³ *Ibid.*

Renaud Nougazol rappelle que « [l]a biodiversité englobe toute la diversité du vivant (gènes, paysages, écosystèmes, organismes, etc.), et met en jeu une multitude d'interactions au sein de cette diversité⁴⁷⁴ ». Le métissage génétique est l'une de ces interactions. S'il est lui-même le fruit de ce métissage, Raphaël Benedict précise que les crânes de son œuvre ont « pour but d'occulter l'apparence physique afin de laisser place à l'être »⁴⁷⁵. Ainsi, le titre fait référence aux relations et à la mémoire génétique de cet être profond qui se trouve *sous la peau*.

Ces relations, bien qu'elles soient invisibles, sont tout de même présentes et « actives » dans les communautés. *Sous la peau* illustre en quelque sorte la présence par l'invisible. Les crânes et leurs interactions apparaissent au fur et à mesure que le spectateur s'approche de la murale⁴⁷⁶. En effet, on remarque que les crânes, tous différents les uns des autres, sont peints aussi dans des postures diverses de manière à interagir les uns avec les autres (figure 62). Un jeu de regard met en lumière les multiples relations qui existent entre les membres d'une communauté, de même qu'avec leurs ancêtres et leurs descendants. La direction des regards, que l'on découvre peu à peu, confère une impression de mouvements, un effet de dynamisme, une sensation de vibration/tension à l'œuvre. Si Benedict précise que sa murale est ouverte à l'interprétation, c'est qu'il laisse une grande place au rêve, à l'étrange et au mystère dans sa démarche artistique⁴⁷⁷. Aussi, son œuvre partage plusieurs ressemblances avec un rêve/vision rapporté par Shawn Wilson. Dans sa vision, ce dernier explique qu'il se concevait comme un minuscule point de lumière parmi d'innombrables autres points, tous connectés ensemble dans un réseau de relations :

Imagine that you are a single point of light. Not like a light bulb, or even a star, but an infinitely small, intense point of light in an area of otherwise total darkness or void. Now in the darkness of this void, another point of light becomes visible somewhere off in the distance – it is impossible to tell how far off, because you and the other point of light are so infinitely small. You form a relationship with that other point of light, and it is as though there is an infinitely thin thread now running

⁴⁷⁴ Renaud NOUGAZOL (2019). « Virginie Maris, *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène* », *Lectures* [En ligne], <http://journals.openedition.org/lectures/33932>. Consulté le 13 mai 2019.

⁴⁷⁵ Raphaël BENEDICT (2018). *Op. cit.*

⁴⁷⁶ Raphaël BENEDICT (n. d.). « Démarche », *Raphaël Benedict*, [En ligne], http://www.rafaelbenedict.com/crbst_2.html. Consulté le 1er mars 2019.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

between you and the other. [...] slowly, slowly more lights appear. You built more and more connections. Now the lights are starting to appear all around you and are coming faster as you get accustomed to bringing them into your forming web of relationships. The lights are coming into beings as fast as you can imagine them now, and as you build your web of relationships, slowly these infinitely small threads of relationship are building up into something resembling a form around you. As the lights and the relationships come faster and faster, the form starts to take its shape as your physical body. [...] Now you open your eyes, you can see all of the things that are around you. What you see is their physical form, but you realize that this form is really just the web of relationships that have taken on a familiar shape. These relationships come to you from the past, from the present and from your future. This is what surrounds us, and what forms us, our world, our cosmos and our reality. We could not be without being in relationship with everything that surrounds us and is within us. Our reality, our ontology is the relationships⁴⁷⁸.

Parmi les similitudes entre le rêve de Wilson et l'œuvre de Benedict, notons la manière dont celui-ci la décrit comme « une série de points de diverses couleurs semblables à une vision microscopique » (figure 60)⁴⁷⁹. Les regards que s'échangent les crânes peuvent d'ailleurs être comparés aux fils qui relient les points dans la vision de Wilson.

Par ailleurs, *Sous la peau* semble illustrer la tension qui habite et traverse la démarche artistique de l'artiste abénaquis et québécois « entre un désir de solitude et une quête pressante d'identité »⁴⁸⁰. À travers sa murale, Benedict souligne que, malgré les références au métissage des cultures autochtones et québécoises dont il est issu, il met surtout à l'honneur sa culture abénaquise⁴⁸¹, et met en lumière le réseau de relations qui forme la communauté d'Odanak. Ces relations, il les transmet également à son fils, Simon M. Benedict, lauréat, quatre ans après son père, du concours d'œuvre éphémère de 2015. À sa manière, Simon M. Benedict propose également une réflexion sur l'identité et les cycles de la vie avec sa murale *Sans titre (Branche 8)*.

⁴⁷⁸ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 75-77.

⁴⁷⁹ Raphaël BENELECT (2007). *Op. cit.*

⁴⁸⁰ TERRES EN VUES (n. d.). « Raphaël Benedict », *Terres en vues*, [En ligne], <http://www.nativelynx.qc.ca/arts-visuels/artistes-autochtones/raphael-benedict/>. Consulté le 1 mars 2019.

⁴⁸¹ Raphaël BENELECT (2018). *Op. cit.*

2.9 *Sans titre (Branche 8) de Simon M. Benedict*

Cette œuvre « dynamique » qui évolue et se transforme de jour en jour évoque la notion d'identité et la façon dont celle-ci se construit sous diverses influences, qu'elles soient ethniques, culturelles ou sociales⁴⁸².

- Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal.

Avant d'exposer pour le concours, Simon M. Benedict, entretenait déjà une relation particulière avec le Jardin des Premières-Nations, y ayant travaillé comme animateur. C'est un lieu familier et apprécié qui a joué un rôle dans son identité autochtone. Ayant déménagé à Montréal depuis Trois-Rivières en 2000, sa découverte du Jardin dans les années qui ont suivi a été, explique-t-il, « un très beau hasard, tombé au bon moment »⁴⁸³. L'artiste trifluvien y a en quelque sorte trouvé une communauté⁴⁸⁴.

À l'instar de l'œuvre de Raphaël Benedict, *Sans titre (Branche 8)* (figure 63) traite également de la dynamique et de la résilience qu'implique nécessairement une identité double. Composée uniquement de deux éléments – une branche de thuya occidental (communément appelé cèdre au Québec) et un ruban blanc qui la retient au support – cette œuvre aborde la notion de résilience dont ont fait preuve les peuples autochtones face à la colonisation. Le ruban adhésif, explique l'artiste, symbolise l'oppression et la pression exercée par la colonisation sur les Premières Nations⁴⁸⁵. Pour Sylvie Paré, il représente également « la main de fer exercée sur la nature par l'humain » (figure 64)⁴⁸⁶.

Si le terme « résilience » désigne la capacité d'un corps à résister aux pressions et aux chocs, Randall S. Abate et Elizabeth Ann Kronk Warner, affirment qu'il s'agit d'une

⁴⁸² ESPACE POUR LA VIE (2001). *Communiqué : La Journée nationale des peuples autochtones au Jardin botanique de Montréal*, Arrondissement.com, [En ligne], <https://www.arrondissement.com/tout-get-communiqués/u13527-journee-nationale-peuples-autochtones-jardin-botanique-montreal>. Consulté le 15 mai 2019.

⁴⁸³ Simon M. BENEDICT (2019). Entrevue avec l'artiste, le 21 janvier 2019.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Sylvie PARÉ (2011). « Histoire d'une œuvre éphémère », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/histoire-d-une-oeuvre-ephemere>. Consulté le 4 mai 2018.

notion ancrée dans les savoirs écologiques des Premières Nations (« *Indigenous ecological knowledge* ») sur laquelle devraient s'appuyer les approches et les outils juridiques et politiques concernant les changements climatiques⁴⁸⁷. Comme l'affirme également David Caron, président de *l'American Society of International Law* : « *As we have come to realize that our assumption regarding the constancy of nature was simplistic, and in as much as nature declines to negotiate, it is we and our laws which must adapt* »⁴⁸⁸.

Conséquemment, il est tout à fait cohérent que Benedict se soit inspiré de l'*Arte povera* pour réaliser *Sans titre (Branche 8)*. Christine Dufour, muséologue et adjointe à la rédaction de la revue *Quatre-temps* du Jardin botanique de Montréal, présente ce courant artistique, né en Italie autour de 1970, comme un *art écologique*⁴⁸⁹. Elle explique que l'idée de travailler avec le vivant vient d'une prise de conscience de notre dépendance à la nature. L'humanité, écrit-elle, « porte une empreinte sur la nature, elle n'en est ni maître ni affranchie, que ce soit dans l'espace ou dans le temps »⁴⁹⁰. Elle cite également Germano Celant, critique d'art italien à l'origine de l'expression « *Arte Povera* », pour imager ses propos :

Animaux, végétaux et minéraux prennent place dans le monde de l'art. [...] l'artiste se mêle à l'environnement, s'y camoufle, agrandit le seuil des choses. Ce qu'il rencontre, il ne le réélabore pas, il ne le juge pas, ne cherche pas de jugement moral ou social, il ne manipule pas. Il lui garde son éblouissant secret, il s'abreuve à la substance du phénomène naturel — la croissance d'une plante, la réaction chimique d'un minéral, le mouvement d'une rivière, de la neige, de l'herbe et de la terre, la chute d'un poids⁴⁹¹.

Benedict a exploré cette approche artistique pour la première fois peu de temps avant de réaliser la murale du Jardin, alors qu'il était en résidence artistique au *Banff Centre*, en Alberta. Sa murale éphémère découle directement des explorations qu'il y a effectuées. Durant sa résidence, il a beaucoup marché et observé la nature aux alentours⁴⁹². Si, généralement, sa démarche artistique est axée sur les arts numériques, notamment la vidéo,

⁴⁸⁷ Randall S. ABATE, Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁸⁸ David CARON dans *ibid.*, p. 118.

⁴⁸⁹ Sylvie PARÉ (2011). *Op. cit.*

⁴⁹⁰ Christine DUFOUR (2018). « Le tour du jardin », *Quatre-Temps, Quatre-Temps*, vol. 42, n° 4, p. 21.

⁴⁹¹ Germano CELANT (1969) dans Christine DUFOUR (2018). *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁹² Simon M. BENEDICT (2019). *Op. cit.*

à mesure qu'il apprivoisait le lieu, il a entamé des réflexions et des recherches autour de l'objet et de son évolution. Il a ainsi réalisé une série de sept branches récoltées sur le sol dans les environs du lieu de la résidence⁴⁹³. *Sans titre (Branche 8)* est donc la suite et la dernière branche de cette exploration. La branche provient toutefois du Jardin des Premières-Nations, faisant directement dialoguer l'œuvre avec le lieu. En exposant la branche sur un support blanc, de façon à la mettre pleinement en valeur, l'artiste fait ressortir sa complexité tant formelle qu'ontologique (figure 65). Il propose au spectateur de poser un regard plus précis, plus détaillé sur le Jardin. En effet, utiliser un élément provenant du Jardin et l'exposer sur le mur du pavillon lui conférant ainsi le statut d'œuvre d'art invite le visiteur à prendre conscience de la multitude d'éléments qui peuplent les forêts du Jardin (et les forêts en général), de même que des multiples relations tissées entre les végétaux.

Si l'œuvre de Raphaël Benedict proposait de mettre de l'avant la multitude de relations qui forme à la fois une communauté et une personne, celle de son fils invite à prendre conscience de la multitude d'interactions à l'œuvre derrière chaque élément d'une forêt. Par exemple, séparée du tronc, cette branche sèche peu à peu, flétrit et s'altère, et ce, sous les yeux des visiteurs⁴⁹⁴. Ceux-ci, s'ils ne suivent pas nécessairement son évolution, ne la voient jamais tout à fait dans le même état. Les épines perdent tranquillement leur couleur, passant du vert à l'ocre, pour finir invariablement par tomber. Le temps qui passe dégradera la murale, faisant d'elle une œuvre en tout point éphémère. Aussi, cette dimension fait partie intégrante de l'œuvre. La murale est une ode à la lenteur qui témoigne à la fois de la déconstruction d'un objet et de son retour⁴⁹⁵. En ce sens, il était essentiel pour Benedict que l'objet provienne du lieu même de manière à ce qu'il puisse, par la suite, y retourner et « continuer son cours »⁴⁹⁶.

À cet égard, *Sans titre (Branche 8)* aborde également la question des cycles de la vie. Comme pour *Soliloque*, *Aataentsic, femme du ciel* et *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*,

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

elle renvoie à l'articulation naissance, mort et renaissance comprise dans le principe de réciprocité, au cœur de nombreuses cosmologies autochtones. À la manière des panaches de caribous accrochés dans les arbres par les Innus, la branche de thuya est exposée de façon à ce que la nature (le Jardin) puisse la reprendre et qu'elle retourne à la terre. Ainsi, au fur et à mesure de sa décroissance et de sa décomposition, elle devient peu à peu ce que les Innus nomment le *pashkuâtshîtuk* (« bois pourri ») et retourne à *ashtshi* (la terre)⁴⁹⁷.

Si les arbres forment un des ensembles végétaux les plus importants pour beaucoup de nations autochtones, il est intéressant de noter que quatre des douze œuvres murales du concours ont un arbre (ou une partie de l'arbre) comme sujet principal. Sans compter celles qui utilisent des bouts de branches, des troncs ou des feuilles comme matériaux⁴⁹⁸. À travers les murales, les arbres *communiquent* véritablement avec les spectateurs : ils *annoncent* parfois un événement (*Aataentsic, femme du ciel*), ou mettent en garde contre certains dangers (*Le regard perçant, Soliloque*). En ce sens, *Sans titre (Branche 8)* rappelle les bâtons à message décrits par Joséphine Bacon, et dont se servent les Innus pour communiquer entre eux dans le Nitassinan :

Tshissinuatshtakana, les bâtons à message servaient de points de repère à mes grands-parents dans le *nutshimit*, à l'intérieur des terres. Les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation. Ils plantaient deux morceaux de bois d'épinette blanche, plus ou moins courts, l'un à l'oblique de l'autre. [...] Les *Tshissinuatshtakana* offraient donc des occasions d'entraide et de partage. À travers eux, la parole était toujours en voyage⁴⁹⁹.

C'est aussi ce que nous apprend Prudence Hannis, abénaquise, l'une des principales conceptrices du programme d'animation du Jardin des Premières-Nations. Certaines nations autochtones qui se déplaçaient sur de grands territoires, explique-t-elle, ont mis en place plusieurs systèmes de communication au moyen des végétaux :

Des branches sèches fixées aux arbres signalaient la direction d'un campement. Plus les branches étaient rapprochées les unes des autres, plus le campement était près. Divers signes de pistes — branches, marques sur les troncs, etc. — placés ici et là en forêt indiquaient non seulement la localisation des caches de nourriture et

⁴⁹⁷ Daniel CLÉMENT (2014). *Op. cit.*, p. 102.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁹⁹ Joséphine BACON (2009). *Op. cit.*, p. 7.

des campements, mais signalaient aussi les chemins les plus appropriés et les déplacements du gibier⁵⁰⁰.

Dans tous les cas, on peut dire que les arbres participent activement au discours des œuvres. Il existe, en ce sens, plusieurs ressemblances entre l'œuvre de Simon M. Benedict et celle de France Gros-Louis Morin, dans la mesure où, dans les deux cas, un arbre (par ses branches ou ses racines) *s'adresse* directement aux spectateurs. Les arbres, dans les deux cas, font aussi face aux spectateurs dans un dépouillement et une grande simplicité formelle. On peut alors raisonnablement avancer l'idée que ces végétaux jouent un rôle central en ce qui a trait à l'échange proposé par le Jardin des Premières-Nations et les œuvres murales avec le public.

Si Benedict invite à prendre conscience des multiples relations à l'œuvre derrière un unique élément, Raymond Dupuis, lauréat de la deuxième édition du concours en 2004, propose une réflexion similaire à travers une démarche inverse. À la manière d'un engrenage, il articule ensemble plusieurs objets de façon à mettre en lumière leurs interactions. En ce sens, l'œuvre de Dupuis met également en forme l'idée d'interconnexion de toutes choses telle que décrite par Wilson⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Prudence HANNIS (2001). « Les plantes au cœur de la vie », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 16.

⁵⁰¹ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 76.

2.10 *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* de Raymond Dupuis

Mes assemblages, souvent d'aspect totémique, sont composés de fragments d'appareils électroniques fixés sur des morceaux de bois prenant la forme tantôt d'un tomahawk, tantôt de l'oiseau-tonnerre. Je calligraphie sur ces formes les signes colorés des mythologies hopi et navajo, donnant à ces technologies disloquées de la communication la voix des mondes originaires⁵⁰².

- Raymond Dupuis, artiste malécite.

L'œuvre de Raymond Dupuis présente un assemblage d'objets qui évoque un métissage identitaire, temporel et spatial (figure 66). À l'instar des œuvres de Raphaël et Simon M. Benedict, cette murale contient une dimension filiale. Alors que la bande sonore dans laquelle on entend la voix de l'artiste a été composée par son fils⁵⁰³, ses assemblages se rapportent aux rituels qu'il exécutait, enfant, avec sa grand-mère malécite, laquelle lui enseigna à percevoir les vibrations des objets :

Ma grand-mère créait des rituels à partir d'objets qu'elle rassemblait autour d'elle : bois, pierres, feuilles de tabac, sable, petits ossements et mille autres choses. Elle connaissait bien les mystères des forces de la nature et savait les utiliser à bon escient. À ses incantations et aux gestes sorciers de ses mains, moi enfant, je répondais par des dessins⁵⁰⁴.

À la manière des bâtons de parole, sa grand-mère *savait faire parler les objets*⁵⁰⁵. Ce rituel, explique-t-il, permettait « d'établir une continuité entre des objets hétéroclites qu'elle réunissait pour évoquer un monde réel, et les divers registres d'un univers mythique »⁵⁰⁶. Ainsi, si les œuvres murales du concours offrent des regards sur l'immatériel, il s'agit pour l'artiste malécite d'un apprentissage nécessaire puisqu'il considère que nous n'apprenons

⁵⁰² Raymond DUPUIS (n. d.). « Raymond Dupuis », *Terres en vues*, [En ligne], <http://www.nativelynx.qc.ca/arts-visuels/artistes-autochtones/raymond-dupuis/>. Consulté le 1 mars 2019.

⁵⁰³ Guy SIOUI DURAND (2004). « L'osier « translointain » du Malécite, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux* ». [Document fournis par Sylvie Paré].

⁵⁰⁴ Guy SIOUI DURAND (2004). *Op. cit.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Jules ARBEC (2009). *Op. cit.*, p. 93.

plus à percevoir la magie derrière l'invisible⁵⁰⁷. Il explique ses œuvres questionnent « les simulacres d'équilibre entre les mécanismes transitifs et les dispositions mentales de nos inaptitudes aux formes secrètes »⁵⁰⁸. Ainsi, si l'artiste se montre sensible à l'invisible, au mystère et à la magie, c'est à sa grand-mère qu'il le doit. Cette dernière l'a également préservé, dit-il, « d'un monde amnésique »⁵⁰⁹. À ce propos, Sioui Durand souligne que :

[c]ette œuvre aux fragments se veut encore autant de points de suture, de pelages et de baume avec des plantes médicinales sur certains épisodes collectifs sombres et personnels difficiles de sa propre quête d'appartenance aux Malécites. Ainsi, et la bande sonore s'en fait complice, l'œuvre garde l'ancrage, cette « mémoire ancienne des roseaux », celle que retient et protège ce Jardin⁵¹⁰.

Il faut savoir qu'en tant que Malécite, Raymond Dupuis appartient à une nation autochtone dont les réalités territoriale et culturelle sont complexes. Étant donné que ses membres ne vivent pas regroupés sur un territoire défini, l'identité malécite ne s'ancre plus nécessairement dans le territoire⁵¹¹. Élisabeth Kaine décrit leur expérience territoriale comme une histoire de dépossession, d'errance et d'éclatement⁵¹². En effet, après la rétrocession de leurs terres de Viger, en 1870, par le gouvernement canadien, la communauté malécite du Québec se dispersera partout au pays⁵¹³. Aujourd'hui, les Malécites vivent majoritairement en ville, réalité que décrit Dupuis dans ses œuvres :

L'importance pour moi d'exprimer et de retracer l'urbanité de mon peuple prend racine dans le fait de la dispersion de la nation malécite sur l'ensemble du territoire québécois. [...] Mes œuvres soufflent sur les doutes, les errances et les difficultés d'être autochtone dans l'expérience urbaine⁵¹⁴.

Aussi, il est nécessaire selon lui que les spectateurs, les critiques et les historiens de l'art cessent de concevoir uniquement l'art autochtone à travers le prisme de la tradition et qu'ils

⁵⁰⁷ Marie-Claude GAGNON (1994-1995). *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁰⁸ Raymond DUPUIS (n. d.). *Démarche*, non publié. [Document fournis par Sylvie Paré].

⁵⁰⁹ Guy SIOUI DURAND (2004). *Op. cit.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ PREMIÈRE NATION MALÉCITE DE VIGER (n. d.). « Histoire », *Première Nation Malécite de Viger*, [En ligne], <http://malecites.ca/fr/histoire/>. Consulté le 10 juin 2019.

⁵¹² Élisabeth KAINÉ (dir.), Jacques KURTNES, Jean TANGUAY et all. (2016). *Op. cit.*, p. 83.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Marie CICCHINI (2011). « « Tipis de briques » Le panorama d'une existence amérindienne urbaine », *Journal Actualité Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce*, [En ligne], http://www.lesactualites.ca/01_anciensite/?site=CDN§ion=page&1=C110622&2=C110622_tipis. Consulté le 1 juin 2019.

sortent « de la fascination pour le folklore autochtone »⁵¹⁵. Il explique à ce propos que l'agencement d'objets hétéroclites dans son œuvre vise notamment à contrer l'idée de folklorisme en renvoyant aux multiples réalités actuelles des Autochtones. Ainsi, bien qu'ils prennent racine dans le territoire et qu'ils se manifestent dans sa mémoire, les *rituels artistiques* de Raymond Dupuis n'en demeurent pas moins actuels, c'est d'ailleurs ce que sous-tend le titre : *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*⁵¹⁶. La biographie de Raymond Dupuis présentée par la Galerie Bernard fait également référence à cette recherche d'un espace identitaire actualisé à travers la dimension mémorielle d'un territoire oublié :

[...] Dupuis traite souvent de son intime recherche identitaire dans son travail. Il dessine la territorialité mnémonique, réinventant des rythmes et signaux aux racines immémoriales. Il sédentarise son œuvre par des cartographies de dérives psychogéographiques. L'artiste revendique la présence des traces et des signes qui témoignent de ses origines⁵¹⁷.

C'est notamment ce qui amène le critique d'art Jules Arbec à affirmer que les assemblages de l'artiste malécite créent des ponts entre la réalité des choses et leur *étendue métaphorique*⁵¹⁸. Composée de plusieurs éléments et objets liés aux technologies de télécommunication, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* établit (rétablit) une correspondance. Ainsi, certains objets et matériaux de la murale du Jardin servent justement à joindre et à atteindre ces espaces métaphoriques⁵¹⁹. C'est notamment le cas de l'osier tressé qui, selon Dupuis, a valeur de *premier circuit communicationnel*⁵²⁰. Dans sa murale, les tapis d'osier servent à unifier les « solidarités amérindiennes des Amériques » (figure 67)⁵²¹. L'artiste explique à ce propos qu'il puise son inspiration « dans les vieilles racines de l'Amérique et dans le groupement de

⁵¹⁵ Raymond DUPUIS (2019). Entrevue avec l'artiste, le 15 février 2019.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ GALERIE BERNARD (n. d.). « Raymond DUPUIS », *Galerie Bernard*, [En ligne], <http://www.galeriebernard.ca/dupuis-raymond/>. Consulté le 1er mars 2019.

⁵¹⁸ Jules ARBEC (2009). « Les chemins de traverse. Raymond Dupuis Territoire et signaux urbains. Œuvres de 1975 à 2008 », *Vie des arts*, printemps, N. 214, p. 93, [En ligne], <http://retro.erudit.org/feuilleter/index.html?va1081917.va1095388@100>. Consulté le 16 février 2019.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁵²⁰ Raymond DUPUIS (2004). « Raymond Dupuis », plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fournis par Sylvie Paré].

⁵²¹ *Ibid.*

mécanismes fictifs, sous-jacents de la culture précolombienne »⁵²². Ainsi, plusieurs formes et symboles de la murale sont inspirés des cultures hopis et navajos auxquelles l'artiste noue son identité autochtone (figure 68)⁵²³.

À travers le réseau de signes et de symboles entrecroisés, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* rassemble plusieurs dimensions qui sont également présentes dans les autres œuvres du concours : mémoire, dimension immatérielle, espaces oubliés, rapport à l'invisible, etc. À cet effet, dans une déclaration de l'artiste à propos des espaces intermédiaires, Dupuis soulève des questions et des idées qui peuvent rejoindre chacune des autres œuvres du concours :

Je pense qu'il existe des espaces intermédiaires entre les êtres et les lieux. Je parle dans mes travaux d'opposition et de complémentarité, d'espace-temps, de solitude, de construction et de déduction. Je remets en question la perception où une autre mémoire réside. J'essaie surtout de reconfigurer les territoires oubliés et perdus afin d'explorer cette vision mal définie de nos déracinements⁵²⁴.

À ce propos, Dupuis explique que ses œuvres révèlent, ravivent et réactualisent « une nouvelle perception de l'héritage des anciens comme un lieu où une autre mémoire réside »⁵²⁵. C'est donc à juste titre que Guy Sioui Durand écrit de ses assemblages qu'ils se « souviennent »⁵²⁶. Selon Nadia Myre, l'œuvre de Dupuis éveille la mémoire des territoires perdus ou oubliés, celle des lignes de trappes ancestrales⁵²⁷. Il s'agit donc d'une *murale-territoire*, à l'instar de celles de Robertson, de Dominique et de St-Onge, comme autant d'archéologies poétiques.

Si la notion de « territoires oubliés » est récurrente dans les œuvres du concours d'œuvre murale éphémère, chez Raymond Dupuis, c'est à travers les mots, notamment, qu'elle se manifeste. Déjà par son titre, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire*

⁵²² Marie-Claude GAGNON (1994-1995). « Expositions », *Vie des Arts*, vol. 39, no. 157, p. 69, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1994-v39-n157-val1158904/53490ac/>. Consulté le 4 juin 2019.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ GALERIE BERNARD (n. d.). *Op. cit.*

⁵²⁵ Raymond DUPUIS (n. d.). « Raymond Dupuis ». *Op. cit.*

⁵²⁶ Guy SIOUI DURAND (2004). *Op. cit.*

⁵²⁷ Nadia MYRE (2012). « Baliser le territoire », *Art Mûr*, [En ligne], <http://artmur.com/expositions/2012-expositions/baliser-le-territoire/>. Consulté le 2 avril 2019.

ancienne des roseaux... renvoie à la mémoire du territoire⁵²⁸. Ce terme revient d'ailleurs régulièrement dans les titres, chargés poétiquement, de ses assemblages : *Ancienne mémoire d'un silence à visiter*, *Mémoire à l'intersection de l'âge d'inachèvement*, *Mémoire-identité d'une séquence de l'immédiat*, *Mémoire-pulsion pour le moment de l'insondable* ou *Mémoire-parcours dans les aveux d'un instant superposé*, pour ne nommer qu'eux⁵²⁹. Par ailleurs, cette manière de nommer ses œuvres témoigne de son amour de la poésie et de la langue française⁵³⁰. Originaire de Nouvelle-Écosse, Dupuis se désole que le français, sa langue maternelle, ne soit quasiment plus parlé par les Malécites, majoritairement anglophones, de cette province⁵³¹. La poésie sera pour lui un moyen de cultiver et d'honorer cette langue. Jules Arbec écrit que « [l]'écriture sera pour Dupuis le point de départ d'une expression motivée d'abord par ce désir de dire les choses, de les actualiser à travers la magie des mots qui sont pour lui une source incontestable de poésie »⁵³². À ce propos, l'artiste explique que ce qu'il fait « relève davantage de la poésie que de la technique »⁵³³ et que cette poésie se manifeste également dans la composition de ses œuvres. À travers la désarticulation de ses assemblages, Dupuis propose un univers aussi éclaté que poétique et libre d'interprétation. À ce sujet, il écrit :

[...] j'oriente mon intuition d'une façon qui me pousse à partager l'énergie entre le distinct et l'indistinct. Puisque la matière répond aux suggestions qui s'amalgament et s'encastrent à la limite des éléments réagencés, il n'y a ni analogie ni transposition symbolique. Pour moi, tout objet est en mutation constante puisqu'il intègre dans les liaisons la mémoire vécue de son propre passé.⁵³⁴

Dans une relation mi-organique mi-mécanique, les objets de ses assemblages forment un univers à la fois disloqué et coordonné. Aussi, selon Sioui Durand, c'est à partir

⁵²⁸ Raymond DUPUIS (2019). *Op. cit.*

⁵²⁹ Claude Paul GAUTHIER (1994). « La mémoire sémantique / Raymond Dupuis, Au-delà du détail... comme lieu d'une autre mémoire, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal. Du 21 septembre au 16 octobre 1994 », *ETC*, mai-août, n° 30, p. 46, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1995-n30-etc1090857/35769ac.pdf>. Consulté le 15 février 2019.

⁵³⁰ Raymond DUPUIS (2019). *Op. cit.*

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Jules ARBEC (2009). *Op. cit.*, p. 93.

⁵³³ Marie-Claude GAGNON (1994-1995). *Op. cit.*, p. 69.

⁵³⁴ Michael MOLTER (1994). « Raymond Dupuis », *Espace : Art actuel*, no. 26, hiver, p. 31, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/1994-n26-espace1047189/10068ac/>. Consulté le 4 juin 2019.

de lieux fragmentés que travaille Dupuis⁵³⁵. Il écrit à ce propos que « [s]i *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux*, c'est parce qu'ils colportent plusieurs directions »⁵³⁶. En ce sens, les trois « flèches » qui composent la murale, et dont les parties rappellent des engrenages parfois désarticulés, évoquent non seulement les axes, mais également le regard oblique de la perdrix dans l'œuvre de Richard Robertson. D'autant que, dans les deux cas, le mur noir du pavillon est en quelque sorte intégré à l'œuvre (figure 69). Il est intéressant de noter que Robertson faisait partie du jury qui a sélectionné le projet de Raymond Dupuis⁵³⁷. Les deux œuvres partagent d'ailleurs plusieurs similitudes. L'utilisation d'éléments naturels (comme des branches et des troncs de bouleaux) jumelés à des objets industriels renvoie, dans les deux cas, à la cohabitation des cultures, des époques et des territoires⁵³⁸. Ainsi, si les deux œuvres ouvrent sur des « entre-espaces », des espaces intermédiaires, ceux-ci se découvrent à travers l'œil de l'oiseau. Dans le cas de *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*, il s'agit du regard de l'oiseau-tonnerre, nous informe Sioui Durand, dont on peut s'amuser à deviner l'œil dans le disque semblable à celui de la perdrix de Robertson, au centre de l'œuvre (figure 70)⁵³⁹. Il s'agit de son « Oki », son Esprit protecteur dont il écrit dans un poème qu'il porte son regard :

J'aimerais dire les choses loin de la tristesse, au bord d'une Nation oubliée. Wakian Tanka, Oiseau - Tonnerre, ouvre mon œil du cœur. Fais que je marche sur le sentier sacré afin que me saisisse l'infini d'une exigence hors d'ici. Depuis trop longtemps dans le silence, entre l'ombre et le feu, je transcris les symboles de mon autre souffle. Captant l'antique espace afin de m'éloigner, comme l'Esprit des quatre vents d'Amérique⁵⁴⁰.

Après le regard de la perdrix, celui de l'aigle et de l'oiseau-tonnerre, on peut ainsi avancer que, à l'instar des arbres, le regard de l'oiseau est une présence récurrente dans les

⁵³⁵ Guy SIOUI DURAND (2011). « Raymond Dupuis *Tipis de briques* », *Maison de la culture Notre-Dame-De-Grâce*. [Document fourni par Louise Vigneault].

⁵³⁶ Guy SIOUI DURAND (2004). *Op. cit.*

⁵³⁷ JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2004). *Un artiste malécite : Raymond Dupuis réalisera la murale éphémère ! Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal inauguration le 21 juin 2004*, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

⁵³⁸ GALERIE BERNARD (2017). « Raymond Dupuis Mécanismes de l'inachevable Communiqué », *Galerie Bernard*, [En ligne], <http://www.galeriebernard.ca/expositions/passees/ramond-dupuis/>. Consulté le 1 mars 2019.

⁵³⁹ Guy SIOUI DURAND (2004). *Op. cit.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

œuvres du concours du Jardin des Premières-Nations. Ce regard est également présent dans l'avant-dernière œuvre du concours, *Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations* réalisée par Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq en 2015, qui met en scène les oiseaux du mythe « Oh Corbeau ! Oh Corbeau ! ». Cette œuvre, ainsi que *Nous/Namo/Ninan* d'Isabelle Anguita, dernière du concours d'œuvre murale éphémère, sont deux œuvres collectives, réalisées en partenariat avec l'organisme communautaire Exeko. Elles mettent toutes deux en forme et en couleur le réseau d'interconnexions derrière l'expression « *all my relations* ».

2.11 Œuvres collectives réalisées en partenariat avec Exeko

Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nation et *Nous/Namo/Ninan* sont les deux dernières murales du concours d'œuvre éphémère qui a officiellement pris fin en 2017⁵⁴¹. Elles partagent de nombreux points communs puisqu'elles sont toutes les deux des œuvres collectives réalisées dans le cadre de la résidence artistique « Les voies du Hasard » du projet *Métissages urbains* de l'organisme Exeko. Basé à Montréal depuis 2006, cet organisme a pour mission d'éliminer la discrimination en favorisant le partage et l'inclusion des citoyens marginalisés⁵⁴². Pour la réalisation de *Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nation*, plus de 150 personnes ont participé à la réalisation de la murale⁵⁴³. Dans le cas de *Nous/Namo/Ninan*, c'est plus de 80 personnes qui ont « tissé » cette *murale-courtepointe*⁵⁴⁴.

2.11.1 *Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations* œuvre collective de Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq

Trickster veut tout. Son intempérance finit par trouver le résultat le plus inattendu. Ses négociations avec Nanabush omnipotent caricaturent le perpétuel bras de fer avec la réalité qu'exige l'assouvissement des désirs. Mais esquissent aussi plus finalement l'incidence qu'une volonté peut avoir sur les formes de la réalité⁵⁴⁵.

- *Oh Corbeau ! Oh Corbeau !* dans *Terres de Trickster*, recueil de contes autochtones.

La mosaïque de Frédéric Péloquin, artiste québécois, dont la conception sonore a été réalisée par Geronimo Inutiq, musicien Inuk, s'inscrit dans un projet de mosaïques collectives entamé par Péloquin plusieurs années auparavant alors qu'il donnait un atelier

⁵⁴¹ Marie-Hélène CROISETIÈRE et Sylvie PARÉ (2018). *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁴² EXEKO (n. d.). « À propos », *Exeko*, [En ligne], <https://exeko.org/ft/a-propos>. Consulté le 9 juin 2019.

⁵⁴³ [Anonyme] (n. d.). *Oh Crow! Œuvre collaborative avec Frédéric Péloquin*, plaque informative de l'œuvre. [Document fourni par la coopérative d'architecture Pivot].

⁵⁴⁴ JARDIN DES PREMIÈRES-NATIONS (2016). *Œuvre murale collective Nous/Namo/Ninan*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations.

⁵⁴⁵ Coll. (2014). *Terres de Trickster Trickster Otaski Akin Kadipendag Trickster Kuekuatsheu Teshakoierónnions Wiisagejaak Lands of Trickster*, Montréal : Possibles éditions, p. 95.

d'art à des personnes souffrantes d'Alzheimer⁵⁴⁶. Il s'agit de séances de création dont le résultat tient de la rencontre entre le hasard et l'imagination des participants. Dans le cas de la murale du Jardin, le projet prend son origine du conte Oji-cris *Oh Corbeau ! Oh Corbeau !* Après *Aataentsic, femme du ciel* et *Les trois sœurs, Oh Crow ! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nation* est la troisième œuvre murale du concours à illustrer un mythe (figure 71). Dans ce cas-ci, le choix du conte provient de la lecture du recueil *Terres du trickster* aux détenus de la prison dans laquelle Péloquin enseignait à l'époque du projet pour le Jardin⁵⁴⁷. Ce récit sur l'acceptation de soi, « de son vol unique et son propre but », explique l'artiste, a résonné chez ses élèves⁵⁴⁸. Si l'histoire rappelle en outre que le noir, qui comprend toutes les couleurs, est tout aussi lumineux, le plumage de Corbeau dans la mosaïque du Jardin est, à l'image de la légende, multicolore. Ce sont les couleurs des quatre oiseaux qui ont croisé sa route et qui ont, une à la suite de l'autre, orné son plumage. Le canari, le geai bleu et le rouge-gorge du conte l'accompagnent d'ailleurs dans la murale et, de la même manière, chacun de leur plumage est composé des couleurs des autres (figure 72). Les plumes multicolores du paon sont figurées par les losanges qui ornent la composition.

L'histoire Oji-cris raconte qu'un jour où Nanabush, l'Esprit farceur, offrait des vœux aux oiseaux, Corbeau, qui aimait les choses brillantes, partit à la recherche du plus beau plumage. Le premier oiseau qu'il rencontre est Rouge-Gorge et Corbeau le trouve si beau qu'il demande à Nanabush de le doter du même plumage. Ce dernier lui accorde son souhait, tout en le mettant en garde de ne pas perdre de vue *son vol unique, son propre but*. Vêtu de son nouveau plumage, Corbeau rencontre ensuite Canari qu'il trouve si beau qu'il demande encore à Nanabush de le changer de couleur. Pour la seconde fois, Nanabush lui accorde son vœu, tout en le prévenant encore de ne pas perdre *son vol unique, son propre but*. Corbeau, se demandant s'il est « ainsi assez coquet », repart vers les cieux et rencontre Geai bleu. Il trouve son plumage si beau, si gracieux, qu'il demande une fois de plus à Nanabush de changer son plumage. Celui-ci le prévient qu'il ne lui accordera plus qu'un

⁵⁴⁶ Frédéric PÉLOQUIN (2019). Entrevue avec l'artiste, le 1 février 2019.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

seul souhait et lui dit encore : « souviens-toi de ne pas perdre de vue ton vol unique, ton propre but ». Corbeau, de bleu vêtu, se demande encore s'il est ainsi « assez fabuleux ». S'envolant une fois de plus, il croise le plus magnifique des Paons dont il trouve le plumage parfaitement beau. Corbeau se dépêche alors de rentrer pour rejoindre Nanabush et lui demander encore un souhait de plus. L'Esprit farceur lui accorde ce dernier vœu, mais, la transformation est achevée, Corbeau se retrouve de nouveau noir. Alors qu'il demande à Nanabush de lui redonner ses belles couleurs, celui-ci « ne put faire autrement que de sourire doucement ». Il lui dit encore : « Souviens-toi de ne pas perdre de vue ton vol unique, ton propre but ! ». La légende raconte alors que « [s]i vous scrutez les plumes du Corbeau plusieurs couleurs scintillent et, en leur brillance, bien que Corbeau apparaissent noir aux regards distraits, unique, comme toute chose, est sa beauté. [...] À la fin, le Corbeau jamais satisfait a pris toutes les couleurs à la fois : C'est-à-dire, noir »⁵⁴⁹.

Si cette œuvre renvoie au conte du Corbeau, elle raconte également les relations qui ont mené à sa réalisation. La murale est le résultat de plusieurs étapes et de plusieurs rencontres. Chaque trait, chaque forme et chaque couleur sont le résultat d'un travail plusieurs fois collectif. Après la lecture et le choix du conte par les détenus, la première étape de sa réalisation a consisté à dessiner sur neuf panneaux de bois — pensés sur mesure pour le pavillon — à l'aide de voitures téléguidées sur lesquelles étaient accrochés des crayons-feutres⁵⁵⁰ (figure 73). Les panneaux placés à différents lieux dans la ville – Place des arts, le refuge Open Door, Projet Autochtone du Québec, le Jardin des Premières-Nations – ont donc été crayonnés au hasard des tracés des voitures dirigées par les passants⁵⁵¹. Ainsi, l'œuvre a été créée en partie au Jardin par ses visiteurs et ses passants. D'ailleurs, avant chaque séance de création, Péloquin faisait la lecture du conte, imprégnant ainsi les participants et chaque espace de ce qu'on pourrait appeler le *rituel créatif* de l'œuvre⁵⁵².

⁵⁴⁹ Coll. (2014). *Op. cit.*, p. 83-95.

⁵⁵⁰ Frédéric PÉLOQUIN (2019). *Op. cit.*

⁵⁵¹ Frédéric PÉLOQUIN (n. d.). *Oh Crow! Œuvre collaborative avec Frédéric Péloquin*, plaque informative de l'œuvre. [Document fourni par la coopérative d'architecture Pivot].

⁵⁵² Sylvie PARÉ (2015). « Inauguration d'une œuvre murale éphémère au Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepouurlavie.ca/blogue/inauguration-d-une-oeuvre-murale-ephemere-au-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 4 mai 2018.

Une fois les panneaux hachurés, ils étaient rassemblés, pris en photos et enfin, présentés aux détenus qui avaient préalablement choisi le conte. Ce sont ces derniers, en regard du conte *Oh Corbeau ! Oh Corbeau !* qui ont trouvé et déterminé à travers les lignes, les formes que prendrait la mosaïque. C'est ainsi que les oiseaux ont surgi à travers la multitude de traits de crayons⁵⁵³. Finalement, une fois les tracés principaux déterminés, Péloquin est retourné dans les mêmes lieux, où de nouveaux passants et citoyens ont peint chaque parcelle jusqu'à ce que prenne forme la mosaïque de couleur⁵⁵⁴. L'artiste explique qu'il s'agissait d'une expérience de démocratisation de l'art. Il souhaitait faire comprendre aux participants que l'art et la culture leur appartiennent aussi⁵⁵⁵. Il s'agissait également, affirme Péloquin, d'une manière de prendre collectivement possession de la ville, de l'espace⁵⁵⁶.

Réalisée par Geronimo Inutiq, la bande sonore qui accompagne l'œuvre et résonne dans le Jardin laisse entendre, pour sa part, les sons qui ont entouré sa conception ; le bruit des voitures téléguidées, les sons des passants et les bruits urbains ambiants. De cette manière, elle intègre le processus à l'œuvre finale. Il en va de même des traits de crayons visibles sur toute la murale qui racontent les *chemins du hasard* empruntés, comme autant de sentiers tracés au fil des rencontres, pour que prenne forme cette image.

On comprend donc que le processus collectif de la conception de l'œuvre est tout aussi important que le résultat final. C'est également le cas de la dernière murale du concours, *Nous/Namo/Ninan*, dirigée par Isabelle Anguita, qui participe également, souligne Sylvie Paré, à « rapprocher les populations marginalisées ou à risque d'exclusion, du processus de création »⁵⁵⁷.

⁵⁵³ Frédéric PÉLOQUIN (n. d.). *Op. cit.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Frédéric PÉLOQUIN (2018). *Entrevue Fred Péloquin Métissages Urbains épisode 5/5*, 0:40 secondes, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4bpuCD12CR0>. Consulté le 1 mai 2019.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 0:16 secondes.

⁵⁵⁷ Sylvie PARÉ (2016). « Œuvre murale collective NOUS/MAMO (Cris) /NINAN (Attikamek) au Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/oeuvre-murale-collective-nousmamo-cris-ninan-attikamek-au-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 4 mai 2018.

2.11.2 *Nous/Namo/Ninan* œuvre collective d'Isabelle Anguita

L'œuvre est en soi significative, mais c'est surtout sa dimension immatérielle — co-création, échanges entre participants, réflexions, construction de sens et mémoire collective — qui importe⁵⁵⁸.

- Isabelle Anguita.

Dans le cas de *Nous/Namo/Ninan*, la démarche d'Isabelle Anguita se rapproche à la fois de celles de Frédéric Péloquin et de France Trépanier. À travers six organismes montréalais — Chez Doris, Native Woman Shelter, le Centre d'amitié autochtone de Montréal, le Toit rouge, le Module du Nord québécois et PRAIDA —, Anguita a offert huit ateliers dans lesquels 81 personnes de tous genres et de tous âges ont participé à confectionner chacun des 81 panneaux de bois de cette mosaïque/courtepointe (figure 74)⁵⁵⁹. Étant donné que les Autochtones vivant en milieu urbain proviennent de communautés et de nations différentes, les organisations communautaires, dont les Centres d'amitié autochtones du Québec, constituent des lieux privilégiés dans le développement d'un sentiment communautaire. Alors qu'ils ont longtemps été absents des préoccupations des décideurs en matières sociales, les Autochtones vivant en ville forment aujourd'hui une partie de la population dont il n'est plus possible d'ignorer les besoins et aspirations, d'autant que leur présence ira en augmentant⁵⁶⁰. En effet, même si plus de 35% des Autochtones du Québec vivent en milieu urbain, très peu de services leur sont destinés, d'où l'importance de lieux de rassemblement qui leur appartiennent⁵⁶¹. Leurs réalités et particularités identitaires et territoriales sont complexes et parfois difficiles.

Si ces questions méritent qu'on s'y attarde plus amplement, l'œuvre collective d'Isabelle Anguita permet de souligner l'importance et la portée des organismes communautaires, tels que les Centres d'amitié autochtones. Le rapport de 2006 du

⁵⁵⁸ JARDIN DES PREMIÈRES-NATIONS (2016). *Op. cit.*

⁵⁵⁹ Isabelle ANGUIITA (n. d.). *Isabelle Anguita. Nous / Namo / Ninan*, [En ligne], <https://isabelleanguita.com/2016/12/30/ninam-nous/>. Consulté le 3 mars 2019.

⁵⁶⁰ REGROUPEMENT DES CENTRES D'AMITIÉ AUTOCHTONES DU QUÉBEC (2006). *Les Autochtones en milieu urbain : Une identité revendiquée*, Wendake : Regroupement des Centres d'amitié autochtones du Québec, p. 11, [En ligne], http://www.rcaaq.info/wp-content/uploads/2018/05/Les-Autochtones-en-milieu-urbain_2006.pdf. Consulté le 11 juin 2019.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

Regroupement des Centres d'amitié autochtones du Québec nous indique que ces derniers œuvrent depuis plus de 30 ans à proposer des lieux d'échange et d'ouverture sur soi et les autres⁵⁶². Ces lieux encouragent ainsi le développement d'un sens de la communauté, ainsi que du sentiment d'appartenance et de reconnaissance⁵⁶³. La réalisation de la murale *Nous/Namo/Ninan* correspond parfaitement à cet esprit, ainsi qu'à la mission du Jardin des Premières-Nations. En permettant à 81 personnes, Autochtones en majorité, mais aussi allochtones, de participer à un projet d'art collectif, Isabelle Anguita encourage le partage, le renforcement des relations et de l'esprit communautaire, de même que l'inclusion et l'estime personnelle. C'est notamment ce qui ressort du témoignage d'un participant : « *You make us do something, it's elevating, it's what I needed at this point in my life* »⁵⁶⁴.

Si Sylvie Paré explique que ce projet artistique favorise la rencontre⁵⁶⁵, la structure de la courtepointe est tout à fait adéquate. L'agencement des 81 carreaux composés de textiles et de collages d'images forme une imposante *Courtepointe de la paix*. Chacun de ces carreaux symbolise les souhaits et les aspirations de paix intérieure et sociale de leur créateur⁵⁶⁶. On y voit des images d'animaux, de plantes, de fleurs et d'astres. Certains participants ont collé des broderies, dessiné des symboles et des formes de tous genres. On y voit également quelques portraits et personnages. Tissée avec des morceaux de tissus disparates et usagés, ayant généralement eu une autre utilité, cette œuvre réunie des morceaux de vie disparates pour en faire un nouvel ensemble aussi diversifié qu'harmonieux. Il s'agit donc d'une œuvre de rencontre dans sa confection et sa finalité. *Nous/Namo/Ninan* incarne, peut-on lire sur le site d'Exeko, « un hybride de la culture des premières nations, la culture québécoise et celle des nouveaux arrivants »⁵⁶⁷. On peut donc symboliquement y voir la constitution d'un nouveau « tissu » social et culturel.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶⁴ EXEKO (2016). « Le printemps des résidences artistiques », *Exeko*, [En ligne], <https://exeko.org/fr/blogue/le-printemps-des-residences-artistiques>. Consulté le 3 mars 2019.

⁵⁶⁵ Sylvie PARÉ (2016). *Op. cit.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ EXEKO (2016). *Op. cit.*

Par ailleurs, comme dans l'œuvre de France Trépanier, chaque panneau est accompagné d'un mot choisi par l'artiste participant, dans la langue de son choix. Ce mot symbolise et véhicule la paix. Ce sont d'ailleurs ces mots que l'on peut entendre dans la bande sonore qui accompagne l'œuvre. À la manière des bruits enregistrés par Geronimo Inutiq, les mots qui résonnent dans le Jardin participent à intégrer le processus de création de même que chaque participant. Les langues autochtones, explique France Trépanier, ne définissent pas l'art de la même manière que les langues européennes : si les langues française et anglaise sont construites à partir de noms, dans les langues autochtones, « on ne peut pas nommer une chose, car les choses ne sont jamais fixes, elles sont toujours en relation. Ce sont des langues, explique-t-elle, basées sur le mouvement, l'action, les relations, les transformations »⁵⁶⁸. Ainsi, il existerait une multitude de termes en langues autochtones pour décrire l'art, mais ceux-ci désignent toujours en même temps une relation qui les détermine⁵⁶⁹. À cet égard, dans le rapport qu'elle rédige sur la série de consultations tenues en 2007, dans le cadre de l'initiative de recherche sur les arts autochtones, France Trépanier rapporte les propos d'un aîné qui explique qu'en « langage cri, il existe un mot pour l'art. Ce mot désigne un processus, mais il n'est pas aussi précis qu'un mot de trois lettres. L'art n'est pas une chose précise. L'art est un processus, un mouvement et une expérience »⁵⁷⁰. C'est précisément ce à quoi correspond la démarche collective d'Isabelle Anguita dans laquelle l'art et les artistes participent d'un processus actif. En effet, en langue crie, et dans les langues algonquiennes en général, être créatif, créateur ou artiste, explique Sherry Farrell-Racette, est entendu comme un engagement dans un processus général de l'expérience du monde : « *To be creative, kâ-mamâtâwisiinâk mamâhtâwi, and to be kâ-mamâhtâwisiwak, "a creative one," is to tap into the power of universe* »⁵⁷¹. L'art dans sa pratique et son contact offre donc un moyen d'accès vers une connaissance holistique du monde.

⁵⁶⁸ France TRÉPANIÉ (2019). *Op. cit.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ France TRÉPANIÉ (2008). *L'initiative de recherche sur les arts autochtones - Rapport*, Conseil des arts du Canada, p. 14, [En ligne], <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2008/11/l-initiative-de-recherche-sur-les-arts-autochtones>. Consulté le 17 février 2018.

⁵⁷¹ Sherry FARRELL-RACETTE (2016). *Op. cit.*, p. 31.

Ainsi, les murales, comme le Jardin, participent à rapprocher et à forger des relations au même titre qu'elles offrent des espaces de réflexion sur l'immatériel. Elles donnent à voir toutes les relations qui entourent tout un chacun. « *Kassinu auenitshenat tiapishiniht anite etauak* : tous ceux qui sont liés là où je suis » écrit Melissa Mollen Dupuis⁵⁷². À propos de l'idée d'interconnexion, elle ajoute encore :

Mitákuye Oyás'iny (à toutes mes relations) est une phrase de la langue lakota qui est souvent utilisée pour parler de l'unité, faire un, tous mes proches, nous sommes tous liés ou de toutes mes relations. [...] Le plus proche que je pouvais imaginer de ce concept en innu-aimun, ma propre langue, serait « mamu » ou « tous ensemble »⁵⁷³.

Si ce terme en *innu-aimun* trouve une accointance dans le titre de la murale *Nous/Namo/Ninan*, c'est sans doute parce qu'il y est implicitement inclus : *mamu*, « tous ensemble ».

⁵⁷² Melissa MOLLEN DUPUIS (2018). *Op. cit.*

⁵⁷³ *Ibid.*

Conclusion

*If research doesn't change you as a person, then you haven't done it right*⁵⁷⁴.

- Shawn Wilson.

En plus d'être un acteur majeur de la mise en valeur de l'art public autochtone, le Jardin des Premières-Nations offre un lieu d'exposition en accord avec les œuvres qui y prennent place. Puisqu'il s'agit d'un espace relationnel et circulaire, c'est aussi ce que j'ai voulu reproduire dans ce mémoire. Si l'objectif de ce travail s'est précisé au fur et à mesure de son écriture, l'intention originale était d'étudier le discours concernant la protection de l'environnement véhiculé par le Jardin des Premières-Nations et les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère lancé par Sylvie Paré. Je souhaitais mettre en lumière la nécessité de redéfinir collectivement nos conceptions et relations aux territoires en considérant les Premières Nations comme acteurs essentiels dans les politiques de protection de l'environnement. Finalement, ce travail s'est surtout avéré un apprentissage, il est donc difficile d'y trouver une conclusion si ce n'est par les propos de Lewis Cardinal, *Woodland Cree* de la Première Nation *Sucker Creek*, qui soutient que si la recherche est bien une cérémonie, son paroxysme est atteint lorsque l'ensemble des idées sont réunis et que les connections sont accomplies⁵⁷⁵.

Alors que j'ai entamé cette réflexion en me penchant sur les causes ayant mené à la dégradation et à l'appauvrissement actuels des écosystèmes, je postulais que cela est en partie hérité d'une manière de voir et de regarder. Le mouvement de distanciation au monde engendré par l'association entre vision et vérité découle en partie d'un regard culturel porté sur l'environnement. Celui-ci influence les relations qu'une société entretient avec ses territoires et l'exploitation qu'elle en fait. En s'appuyant sur l'observation directe des phénomènes, l'approche empirique a élevé le sens de la vue au rang de principal agent de

⁵⁷⁴ Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁷⁵ « *That's the spiritual part of it. If you talk about research as a ceremony, that's the climax of the ceremony, when it all come together and all those connections are made. Cause that's what ceremony is about, is strengthening those connections. So maybe when research as a ceremony comes together, when the ceremony is reaching its climax, is when those ideas all come together. Those connections are made* ». Lewis CARDINAL dans Shawn WILSON (2008). *Op. cit.*, p. 9.

décryptage de la réalité. Le regard serait devenu l'intermédiaire « objectif » entre l'individu et l'extérieur. Par conséquent, cette relation au monde fondée quasi exclusivement sur l'expérience visuelle a entraîné, dans les sociétés dites occidentales, une chosification de la nature qui porte l'individu (l'observateur) à se considérer comme seul sujet actif. Issu de cette relation de non-réciprocité avec une nature perçue comme étant passive et soumise à l'observation, à la manipulation et à l'exploitation. Ce regard porté *sur* le monde opère une distinction entre nature et culture.

Il en va tout autrement de l'ontologie des Premières Nations qui ne relève pas du domaine de la représentation visuelle ou d'une construction mentale du monde, mais d'un engagement relationnel actif. Les différences, explique Véronique Audet, s'expriment par le fait « de se mettre et de se sentir dans une relation personnelle ou impersonnelle, active ou passive, dépendante ou indépendante, étroite ou distante, avec le monde qui nous entoure »⁵⁷⁶. C'est précisément ce que met en lumière le Jardin des Premières-Nations, ainsi que les douze œuvres du concours d'œuvre murale éphémère.

À travers l'expérience physique du lieu, comme un jardin des forêts du Québec, le Jardin des Premières-Nations participe à remettre en question l'opposition entre nature et culture. Présentant les forêts du Québec à travers les relations culturelles qu'entretiennent avec elles les Premières Nations, le Jardin réfute l'existence même d'une nature « purement sauvage ». Il met en évidence l'existence des millénaires de récits présents dans les forêts du Québec, empreintes de la mémoire et des déplacements des Autochtones depuis plus de 10 000 ans. Leurs déplacements et leurs activités, tout comme leurs rituels et leurs mythes, laissent des traces visibles et invisibles à travers les multiples strates de mémoire des territoires. Si ces marques, nous indiquent Michaël La Chance et Richard Robertson, peuvent être réactivées, nous avons vu que le rituel de la scapulomancie, ainsi que le rêve et le tambour peuvent le faire. L'art autochtone également. C'est notamment le cas des *archéologies poétiques* de Richard Robertson, dont on peut attribuer les caractéristiques aux œuvres du Concours du Jardin en ce qu'elles explorent les traces matérielles, immatérielles et imaginaires des mémoires du territoire : celles des animaux,

⁵⁷⁶ Véronique AUDET (2012). *Op. cit.*, p. 49.

des arbres, des ancêtres, des mythes et des récits. Il s'agit donc d'adopter une vision du monde, et non pas, comme le soulève l'anthropologue Tim Ingold, d'en fabriquer une⁵⁷⁷.

Bien que n'ayant pas été exposées collectivement, les douze murales du concours forment un ensemble tout à fait cohérent. Liées par l'espace du Jardin avec lequel elles dialoguent, elles partagent plusieurs ressemblances sur le plan formel et symbolique. En fait, si le Jardin met en lumière les relations culturelles qu'entretiennent les nations autochtones avec les territoires, les œuvres proposent des *regards obliques* qui se portent sur les entre-espaces. Ces derniers sont à la fois des lieux d'existence des mémoires et des territoires oubliés. Ils sont des espaces intermédiaires de jonction et de connexion auxquels l'art permet l'accès. L'analyse de ce corpus d'œuvres m'a permis de constater l'étendue des relations et des moyens de communication qui traversent l'expérience commune du monde. Ainsi, si l'idée d'interconnexion est partagée par chacune des douze murales du Jardin, elle implique nécessairement une relation de réciprocité avec l'univers. En revisitant les rapports de domination visuelle, temporelle, spatiale et intellectuelle, les œuvres murales remettent en question les principes de possession et d'appropriation.

Étant informé par toutes les dimensions de l'existence, l'art autochtone participe d'un processus *engagé* qui permet d'approcher/aborder la connaissance de manière humble et respectueuse. Aussi, à l'instar de Trépanier et Wilson, je partage l'idée que la manière dont est mené un travail de recherche sur l'art autochtone est aussi (sinon plus) importante que son contenu. Dès lors, et étant donné que les œuvres d'art autochtones ont leur propre champ épistémologique, il serait assurément pertinent de se pencher plus spécifiquement sur les pratiques méthodologiques qui leur sont inhérentes.

Défini par Sylvie Paré comme un « musée de l'immatériel »⁵⁷⁸, le Jardin des Premières-Nations est un espace d'exposition et de réflexion sur l'art autochtone qui permet cette ouverture. À cet égard, il serait ainsi non seulement intéressant, mais utile et

⁵⁷⁷ Tim INGOLD (1996). « Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment », dans Roy ELLEN et Katsuyoshi FUKUI (dir.). *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*. Oxford : Berg, p. 121.

⁵⁷⁸ Sylvie PARÉ (2003). *Op. cit.*, p. 76.

fécond de poursuivre la réflexion en rassemblant l'ensemble des œuvres et des manifestations artistiques ayant pris place au Jardin, et ce, dans l'optique de mettre à jour les nombreux *tawâyihk*, ces entre-espaces de rencontre, auxquels l'art nous accorde l'accès.

Bibliographie

Les Premières Nations du Québec et du Canada

ABATE, Randall S. et Elizabeth Ann KRONK WARNER (2013). *Climate change and indigenous peoples : the search for legal remedies*, Cheltenham, UK : Edward Elgar.

ARSENAULT, Daniel, Fergus MACLAREN et James MOLNAR (dir.) (2010). *Finding the Spirit of the Place in World Heritage sites Aboriginal Approaches in perspective / Révéler l'Esprit du Lieu dans les sites du patrimoine mondial perspectives autochtones*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

ASSEMBLÉE DES PREMIÈRES NATIONS DU QUÉBEC ET DU LABRADOR - APNQL (2014). *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador*, Wendake, [En ligne], <https://cerpe.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/29/2016/08/Protocole-de-recherche-des-Premieres-Nations-au-Quebec-Labrador-2014.pdf>, p. 21.

AUDET, Véronique (2012). *Innu Nikamu – L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. Mondes autochtones, [En ligne], [file:///Users/gabrielle/Downloads/9782763796178%20\(1\).pdf](file:///Users/gabrielle/Downloads/9782763796178%20(1).pdf). Consulté le 8 août 2019.

BEAULIEU, Alain, Stéphan GERVAIS et Martin PAPILLON (2013). *Les Autochtones et le Québec*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

BRUNOIS, Florence (2004). « La forêt peut-elle être plurielle ? Définitions de la forêt des Kasua de Nouvelle-Guinée », *Anthropologie et sociétés*, vol. 28, n° 1, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2004-v28-n1-as750/008572ar/>. Consulté le 29 septembre 2018.

CENTRE POUR ÉTUDIANTS AUTOCHTONES DE LA CITÉ (n. d.). « Les treize pleines lunes », *Centre pour étudiants autochtones de La Cité*, [En ligne], <http://pnmi.collegelacite.ca/2017/11/20/les-treize-pleines-lunes-et-leurs-significations/>. Consulté le 9 août 2019.

CLÉMENT, Daniel (2014). *La terre qui pousse. L'ethnobotanique innue d'Ekuanitshit*, 2e éditions, Québec : Presses de l'Université Laval.

- (2018). *Les récits de notre terre. Les Atikamekw*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

COMMUNAUTÉ D'EKUANITSHIT (2017). « *Mon corps est ici mais mon esprit est toujours là-bas* ». *La langue innue de la forêt - Communauté d'Ekuanitshit*, Musée McCord, [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/projects/CH/animCH.php?tourID=CW_Innu_FR&Lang=2&type=quicktime. Consulté le 28 juillet 2019.

CONSEIL DE LA PREMIÈRE NATION INNUE ESSIPIT (n. d.). « Historique », *Conseil de la Première Nation Innue Essipit*, [En ligne], <http://innu-essipit.com/essipit/historique.php>. Consulté le 15 mai 2019.

CÔTÉ, Jean-François, Claudine CYR et Astrid TIREL (2017). *Trente ans d'arts autochtones au Québec : bilan et synthèse 1986-2016*, Rapport sur l'état des lieux sur la situation des arts autochtones à Montréal les 17 et 18 mai 2017, [En ligne], <http://www.ondinnok.org/wp-content/uploads/2017/05/Rapport-UQAM-.pdf>. Consulté le 29 novembre 2018.

DE LACROIX, Pricile (2017). « Exposer, diffuser, faire entendre sa voix Présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/10462/1/M14980.pdf>. Consulté le 24 janvier 2019.

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, [En ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18740/Desrochers_Marianne_2016_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Consulté le 5 janvier 2018.

DE STECHER, Annette (2014). « Les arts wendats au service de la diplomatie et de la traite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 44, nos 2/3, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/raq/2014-v44-n2-3-raq01909/1030969ar.pdf>. Consulté le 8 août 2019.

DICKENSON, Rachelle et Lisa MYERS et all. (2014). *Reading the talk : Michael Belmore, Hannah Claus, Patricia Deadman, Vanessa Dion Fletcher, Keesic Douglas, Melissa General*, Oshawa : The Robert McLaughlin Gallery.

DORION, Henri et Jean-Paul LACASSE (2011). *Le Québec : Territoire incertain*, Québec : Septentrion.

ENCYCLOPÉDIE CANADIENNE (2013). « Abénaquis de la vallée du Saint-Laurent », *L'Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/abenaquis-de-la-vallee-du-saint-laurent>. Consulté le 11 mai 2019.

GÉLINAS, Claude (2007). *Les autochtones dans le Québec post-confédéral*, Québec : Septentrion.

GENTELET, Karine, Jeremy WEBBER et Pierre NOREAU (2016). « Le droit foncier en regard des réalités autochtones », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, nos 2/3, [En ligne],

<https://search.proquest.com/docview/1920234421/55539572B7EC46E3PQ/11?accountid=12543>. Consulté le 30 septembre 2018.

GETTLER, Brian (2016). « Les autochtones et l'histoire du Québec. Au-delà du négationnisme et du récit “nationaliste-conservateur” », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 1, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/raq/2016-v46-n1-raq02940/1038931ar.pdf>. Consulté le 6 octobre 2018.

GRAMMOND, Sébastien (2003). *Aménager la coexistence : les peuples autochtones et le droit canadien*, Bruxelles : Bruylant.

GUAY, Christiane et Martin THIBAUT (2008). « L'ère/l'aire de la gouvernance autochtone : le territoire en question », *Canadian Journal of Regional Science*, automne, vol. 31, n° 3, [En ligne], <http://cjrs-rcsr.org/archives/31-3/Thibault-final2.pdf>. Consulté le 14 septembre 2018.

HALL, Anthony J. [2006] (2015). « Royal Proclamation of 1763 », *The Canadian encyclopedia*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/royal-proclamation-of-1763>. Consulté le 29 avril 2017.

HANNIS, Prudence (2001). « Les plantes au coeur de la vie », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 15-17.

HÉBERT, Martin (2006). « De la consultation à la justice sociale : Les conditions de la diffusion d'une éthique autochtone en matière de gestion des ressources forestières », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697228300/772DA8A94FC949D3PQ/3?accountid=12543>. Consulté le 28 septembre 2018.

HÉBERT, Martin et Stephen WYATT (2006). « Présentation. Les premières nations et la forêt », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697228370/772DA8A94FC949D3PQ/4?accountid=12543>. Consulté le 28 septembre 2018.

HENDERSON, W. M. B. (1980). *Les réserves indiennes au Canada avant la Confédération*, Ottawa : La Direction de la recherche Ministère des Affaires indiennes et du Nord.

HORNUNG, Fiona (2016). « Indigenous Research with a Cultural Context », Donna M Mertens, Fiona Cram et Bagele Chilisa (ed.), *Indigenous pathways into social research : voices of a new generation*, London : Routledge, p. 133-151, [En ligne], <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315426686>. Consulté le 15 janvier 2019.

HOULE, Robert (2006). « Creating space within a national identity », dans *Vision, space, desire : global perspectives and cultural hybridity*, Washington, D. C. : NMAI editions, p. 121-125.

INGOLD, Tim (1996). « Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment », dans Roy ELLEN et Katsuyoshi FUKUI (dir.). *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*. Oxford : Berg, p. 117-155.

IONITA, Irina (2015). *Un itinéraire de recherche en terrain autochtone au Canada : l'empathie dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan.

JOHNSON, Catherine et Suzy BASILE (2006). *Stratégie de développement durable des Premières Nations du Québec et du Labrador*, Wendake : Institut de développement durable des Premières Nations du Québec et du Labrador, [En ligne], http://iddpnq.ca/wp-content/uploads/2015/09/2006-Strategie_developpement_durable_Premieres_Nations.pdf. Consulté le 29 septembre 2018.

KAINE, Élisabeth (dir.), Jacques KURTNESS, Jean TANGUAY et all. (2016). *Voix, visages, paysage : les premiers peuples et le XXI^e siècle*, Québec : Les Presses de l'Université Laval ; Saguenay : La Boîte rouge vif.

KING, Thomas (2014). *L'indien malcommode. Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*, Montréal : Éditions du Boréal.

LA DIRECTION DE LA DIVERSITÉ SOCIALE DE LA VILLE DE MONTRÉAL (2012). *Calendrier interculturel 2012*, Montréal : Villes de Montréal.

LACASSE, Jean-Paul (1996). « Le territoire dans l'univers innu d'aujourd'hui », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, n° 110, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1996-v40-n110-cgq2682/022567ar.pdf>. Consulté le 26 septembre 2018.

- (2004). *Les Innus et le territoire : Innu tipenitamun*, Québec : Septentrion.

LAMY, Jonathan (dir.) (2016). « Affirmation autochtone », *Inter : art actuel*, hiver, n° 122, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2016-n122-inter02349/>. Consulté le 02 février 2018.

LAUGRAND, Frédéric (2013). « Pour en finir avec la spiritualité: l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec », Alain Beaulieu, Stéphan Gervais, Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 213-232.

LEBLANC, Josée (dir.) (2010). *Je me souviens... des premiers contacts. De l'ombre à la lumière*, Québec : Éditions MultiMondes.

LE ROY, Étienne (2016). « Représentations d'espaces et droits territoriaux autochtones chez les Premières Nations du Canada », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1920234170/4749291F113D4163PQ/12?accoun tid=12543>. Consulté le 3 octobre 2018.

LERTZMAN, David (2006). « Rapprocher le savoir écologique traditionnel et la science occidentale dans la gestion durable des forêts : Le cas de la Commission scientifique Clayoquot », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697228355/B8F38406C1434185PQ/7?accountid=12543>. Consulté le 10 septembre 2018.

LÉTOURNEAU, Jean-François (2017). *Le territoire dans les veines*, Montréal : Mémoire d'encrier.

LEWIS, John L. et Stephen R. J. SHEPPARD (2005). « Ancient values, new challenges: Indigenous spiritual perceptions of landscapes and forest management », *Society and Natural Resources*, vol. 18, n° 10, p. 907-920, [En ligne], <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08941920500205533?scroll=top&needAccess=true>. Consulté le 7 avril 2019.

LEYDET, Dominique (2007). « Autochtones et non-autochtones dans la négociation de nouveaux traités : enjeux et problèmes d'une politique de la reconnaissance », *Négociations*, vol. 2, n° 8, p. 55-71, [En ligne], https://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=NEG&ID_NUMPUBLIE=NEG_008&ID_ARTICLE=NEG_008_0055. Consulté le 5 novembre 2018.

MARCHAND, Marie-Ève (2008). « Prendre sa place : L'installation comme œuvre et comme pratique identitaire chez deux artistes amérindiennes du Québec », Mémoire, Québec : Université Laval.

MARTIN, Lee-Ann (2005). *Au fil de mes jours*, Catalogue d'exposition, Musée National des Beaux-arts du Québec, 4 février — 24 avril 2005, Québec : Musée National des Beaux-arts du Québec.

MCGREGOR, Deborah (2006). « La participation autochtone à l'aménagement durable des forêts en Ontario : Des avancées vers la coopération », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697228324/8EE404C48EB64599PQ/8?accountid=12543>. Consulté le 30 septembre 2018.

MCNAUGHTON, Craig et Daryl ROCK (2003). Les possibilités de la recherche autochtone : résultats du Dialogue du CRSH sur la recherche et les peuples autochtones, Ottawa : Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, p. 4, [En ligne], http://publications.gc.ca/collections/collection_2016/crsh-sshrc/CR22-65-2004-fra.pdf. Consulté le 10 juillet 2019.

MEMMI, Albert (2012), *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris : Gallimard.

MERTENS, Donna M, Fiona CRAM et Bagele CHILISA (dir.) (2016). *Indigenous pathways into social research : voices of a new generation*, London : Routledge, [En ligne], <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315426686>. Consulté le 15 janvier 2019.

MOLLEN DUPUIS, Melissa (2018). « Papakassik, le caribou et nous », *Fondation David Suzuki. Un monde. Une nature*, [En ligne], <https://fr.davidsuzuki.org/blogues/papakassik-le-caribou-et-nous/>. Consulté le 9 mai 2019.

MORIN, Michel (1997). *L'usurpation de la souveraineté autochtone*, Montréal : Boréal.

MYRE, Nadia (2012). *Baliser le territoire/A stake in the ground*, Catalogue d'exposition, Art Mûr, 14 janvier – 25 février 2012, Montréal : Invitation.

- (2012). « Baliser le territoire/A Stake in the Ground. Manifestation d'art contemporain autochtone », *Art Mûr*, vol. 7, n° 3, jan.–fév. 2012, p. 12, [En ligne], http://artmur.com/wp-content/uploads/brochures/vol7_numero3.pdf. Consulté le 10 mars 2018.

NAMETAU INNU (n. d.). « Chasse aux outardes », *Nametau Innu : Mémoire et connaissance du Nitassinan*, [En ligne], <http://www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/30>. Consulté le 9 mai 2019.

- (n. d.). « Nourriture de caribou », *Nametau Innu : Mémoire et connaissance du Nitassinan*, [En ligne], <http://www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/26>. Consulté le 9 mai 2019.

ONDINNOK (2018). *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations autochtones au Québec*, Montréal : L'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec, [En ligne], <http://www.ondinnok.org/fr/manifeste-pour-lavancement-des-arts-des-artistes-et-des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec/>. Consulté le 27 novembre 2018.

OTIS, Ghislain (2004). « Élection, gouvernance traditionnelle et droits fondamentaux chez les peuples autochtones du Canada », *McGill Law Journal*, vol. 49, [En ligne], http://lawjournal.mcgill.ca/userfiles/other/79929-article_Ghislain_Otis.pdf. Consulté le 20 février 2017.

OAKES, Jill et coll. (2004). *Aboriginal Cultural Landscapes*, Aboriginal Issues Press : Winnipeg.

OTIS, Ghislain (2006). « Territorialité, personnalité et gouvernance autochtone », *Les Cahiers de droit*, vol. 47, n° 4, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/cd1/2006-v47-n4-cd3847/043911ar/>. Consulté le 16 février 2017.

PAPILLON, Martin et Audrey LORD (2013). « Les traités modernes: vers une nouvelle relation? », Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 343-362.

PICARD, Raphaël et al. (2006). « Points de vue sur l'avenir de la forêt québécoise », *Recherches amérindiennes au Québec*, [En ligne], vol. 36, nos 2/3, <https://search.proquest.com/docview/1697228336/fulltextPDF/7AADF51772DB4614PQ/15?accountid=12543>. Consulté le 27 septembre 2018.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl (2011). « La Loi sur les Indiens revisitée », *Ici Radio-Canada - 8e feu*, [En ligne], juin, <http://ici.radio-canada.ca/television/8efeu/extra2.shtml#Loi>. Consulté le 29 mai 2016.

PREMIÈRE NATION MALÉCITE DE VIGER (2004). *Les droits ancestraux et la gestion de la forêt : enjeux et recommandations*, Mémoire déposé à la Commission d'étude scientifique, publique et indépendante chargée d'examiner la gestion des forêts du domaine de l'État, Cacouna, [En ligne], file:///Users/gabrielle/Downloads/776414.pdf. Consulté le 3 octobre 2018.

REGROUPEMENT DES CENTRES D'AMITIÉ AUTOCHTONES DU QUÉBEC (2006). *Les Autochtones en milieu urbain : Une identité revendiquée*, Wendake : Regroupement des Centres d'amitié autochtones du Québec, [En ligne], http://www.rcaaq.info/wp-content/uploads/2018/05/Les-Autochtones-en-milieu-urbain_2006.pdf. Consulté le 11 juin 2019.

ROSS-TREMBLAY, Pierrot (2016). « Pierrot Ross-Tremblay La souveraineté comme responsabilité », hiver, n° 310, p. 8 - 13.

ROY, Jean-Olivier (2015). « Identité et territoire chez les Innus du Québec : Regard sur des entretiens (2013-2014) », *Recherches amérindiennes au Québec*, [En ligne], vol. 45, nos 2/3, <https://search.proquest.com/docview/1849712352/1BE600E836A24696PQ/6?accountid=12543>. Consulté le 4 octobre 2018.

SAINT-ARNAUD, Marie, Lucie SAUVÉ et Daniel KNEESHAW (2005). « Forêt identitaire, forêt partagée : Trajectoire d'une recherche participative chez les Anicinapek de Kitcisakik (Québec, Canada) », *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement*, [En ligne], septembre, vol. 6, n° 2, <https://journals.openedition.org/vertigo/4431>. Consulté le 30 septembre 2018.

SAUVÉ, Lucie et al. (2005). « Regards croisés sur une éducation relative à l'environnement en milieu autochtone », *Recherches amérindiennes au Québec*, [En ligne], vol. 35, n° 3, <https://search.proquest.com/docview/1697227876/1E9C567B38674E71PQ/11?accountid=12543>. Consulté le 22 septembre 2018.

SCHUSTER, Richard et coll. (2019). « Vertebrate biodiversity on indigenous-managed lands in Australia, Brazil, and Canada equals that in protected areas », *Environmental Science & Policy*, [En ligne], novembre, vol. 101, p. 1-6, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1462901119301042>. Consulté le 8 août 2019.

SCOTT, Colin (2013). « Le partage des ressources au Québec : perspectives et stratégies autochtones », Alain Beaulieu, Stéphan Gervais, Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 363-384.

SCOTT, Marc (2015). *Légendes autochtones*, Plantagenet (Ontario) : Les Éditions du Chardon Bleu.

SIOUI, Georges E. (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval.

- (1999) [1989]. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

SIOUI DURAND, Guy (2002). « Art/Nature : l'été d'art de tous les jardins », *Inter : art actuel*, printemps, n° 81, p. 62-64, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/inter/2002-n81-inter1114142/46048ac/>. Consulté le 18 novembre 2018.

- (2004). « The « Trans-distant » Wilow of the Malecite, Modern rituals reside in the ancient memory of the reeds », [En ligne], http://pages.videotron.com/therez/raymonddupuis/images/raymond_dupuis_INTRO_en.pdf. Consulté le 25 janvier 2019.

- (2009-2010). « Indiens, Indians, Indios », *Inter : art actuel*, hiver, n° 104, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2009-n104-inter1507835/>. Consulté le 2 février 2018.

- (2009-2010). « Au regard de l'aigle, les Indiens sont partout et nulle part ! » *Inter Art actuel*, hiver, n° 104, p. 4-7, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2009-n104-inter1507835/62585ac/>. Consulté le 22 janvier 2019.

- (2014). « Un Wendat nomade sur la piste des musées : Pour des archives vivantes », *Anthropologie et sociétés*, vol. 38, n° 3, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2014-v38-n3-as01745/1029028ar/>. Consulté le 2 octobre 2018.

- (2015). « De la ligne à en ligne. Le dessin comme zone créatrice intemporelle non dénuée de desseins », *Inter Art actuel*, automne, n° 121, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2015-n121-inter02146/79336ac.pdf>. Consulté le 28 février 2019.

SIOUI DURAND, Guy et Louis-Karl PICARD-SIOUI (2009). *La Loi sur les Indiens revisitée/ The Indian Act Revisited*, Catalogue d'exposition, Musée huron-wendat, Wendake, Québec : Musée huron-wendat.

SIOUI DURAND, YVES (2016). « Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des Indiens d'Amériques », *Inter*, hiver, n° 122, [En ligne],

<https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2016-n122-inter02349/80432ac/>. Consulté le 25 mars 2018.

SIOUI-LABELLE, René (1998), *Kanata : l'héritage des enfants d'Aataentsic*, Canada : ONF, documentaire, couleur, 52 min.

SNOW, Dean (2018) [2012]. « Abénakis », *L'Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/abenaquis-1>. Consulté le 11 mai 2019.

TEITELBAUM, Sara (2015). « Le respect des droits des peuples autochtones dans le régime forestier québécois : quelle évolution (1960-2014) ? », *Recherches sociographiques*, mai - décembre, vol. 56, nos 2/3, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/rs/2015-v56-n2-3-rs02285/1034209ar/>. Consulté le 2 octobre 2018.

THIBAUT, Martin et Amélie GIRARD (2009). « Le territoire, “matrice” de culture : analyse des mémoires déposés à la commission Coulombe par les premières nations du Québec », *Recherches amérindiennes du Québec*, vol. 39, nos 1/2, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697734985/9FE7B9B587AE4E7DPQ/6?accountid=12543>. Consulté le 12 septembre 2018.

TRÉPANIÉ, France (2016). *Mawita'Jig Art et visions autochtones*, 22 mai, [En ligne], <http://vasteetvague.ca/programmation/archives/2016-2017/france-trepanier/>. Consulté le 22 janvier 2019.

TUHIWAI SMITH, Linda (2012) [1999]. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, London, Ont. : Zed Books.

UZEL, Jean-Philippe (2000). « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et Réseaux de l'art*, Montréal : Éditions Liber, p. 189-203, [En ligne], https://unites.uqam.ca/greso/pdf/art_autochtone.pdf. Consulté le 17 janvier 2019.

VIGNEAULT, Louise (2014). *Zacharie Vincent : Sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien, [En ligne], [file:///Users/gabrielle/Downloads/Institut-de-l-art-canadien-Zacharie-Vincent%20\(1\).pdf](file:///Users/gabrielle/Downloads/Institut-de-l-art-canadien-Zacharie-Vincent%20(1).pdf). Consulté le 10 août 2019.

- (2016). « Art autochtone : langue, oralité, communication », *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 41, n° 1, p. 22-25, [En ligne], https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/41_1_2_polemiques_0.pdf. Consulté le 15 mars 2019.

VINCENT, Sylvie (1995). « Le Québec et les Autochtones : trois décennies de rapports politiques », dans Pierre Trudel, *Autochtones et Québécois : la rencontre des nationalismes : actes du colloque tenu les 28 et 20 avril 1995, au Cégep du Vieux-Montréal*, Montréal : Recherches amérindiennes au Québec.

- (2010). « Identité québécoise : L'angle mort. Synthèse des textes de Rémi Savard publiés dans les journaux », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 40, nos 1/2,

[En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697515530?pq-origsite=gscholar>. Consulté le 18 août 2018.

- (2016). « “Chevauchements” territoriaux : Ou comment l’ignorance du droit coutumier algonquien permet de créer de faux problèmes », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1920234243/F743A18D3F7E47AFPQ/13?accountid=12543>. Consulté le 16 septembre 2018.

WALKER, Polly (2016). « Research in Relationship with Humans, the Spirit World, and the Natural World », Donna M Mertens, Fiona Cram et Bagele Chilisa (ed.), *Indigenous pathways into social research : voices of a new generation*, London : Routledge, p. 299-315, [En ligne], <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315426686>. Consulté le 15 janvier 2019.

WILSON, Shawn (2008). *Research is Ceremony. Indigenous research methods*, Black Point, N. S. : Fernwood Publishing.

WYATT, Stephen (2006). « “Si les autres le font, pourquoi pas nous ?” : La quête des Atikamekw de Wemotaci pour un rôle dans la foresterie au Nitaskinan », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 36, nos 2/3, [En ligne], <https://search.proquest.com/docview/1697228370/6DE40BB75540468CPQ/4?accountid=1254>. Consulté le 28 septembre 2018.

Arts autochtones

BACON, Joséphine (2009). *Bâtons à message / Tshissinashitakana*, Montréal : Mémoire d’encrier.

CROISETIÈRE, Marie-Hélène et Sylvie PARÉ (2018). « Une vitrine pour les arts autochtones contemporains », *Quatre-Temps*, vol. 42, n° 4, p. 6-7.

CULTURE ET PATRIMOINE CDFM HURON-WENDAT (2010). *Répertoire des artistes wendat*, [En ligne], https://www.cdfmwendake.com/images/pdf/repertoire_artiste.pdf. Consulté le 2 mai 2019.

DUFOUR, Christine (2018). « Le tour du jardin », *Quatre-Temps*, vol. 42, n° 4, p. 20 - 24.

FARRELL-RACETTE, Sherry (2016). « *Tawâyihk*: Thoughts from the Places in between », *RACAR*, vol. 41, n° 1, p. 26-31, [En ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/racar/2016-v41-n1-racar02672/1037550ar.pdf>. Consulté le 27 août 2019.

FONTAINE, Naomi (2011). *Kuessipan*, Montréal : Mémoire d’encrier.

KURTNESS, Jacques (2018). « Préface : Art et science : deux faces d’une même pièce de monnaie », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 48, nos 1/2, p. 3-4.

LA CHANCE, Michaël et Richard ROBERTSON (2016). *Les bruits et les feux de l'Ouïatchouan, Les archéologies poétiques de Richard Robertson*, Chicoutimi : Éditions Interterritoires.

LAURIER, Diane, Catherine BOUCHARD, Caroline CLOUTIER et Mejda MEDDEB (2018). « Lorsque l'image parle : L'enseignement des arts visuels basé sur le récit de création d'artistes autochtones », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 48, nos 1/2, p. 41-48, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/raq/2018-v48-n1-2-raq04104/1053701ar/>. Consulté le 10 mai 2018.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl (2012). *De la paix en jachère*, Wendake : Éditions Hannenorak. [1976].

TRÉPANIÉ, France (2008). *L'initiative de recherche sur les arts autochtones - Rapport*, Conseil des arts du Canada, p. 14, [En ligne], <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2008/11/l-initiative-de-recherche-sur-les-arts-autochtones>. Consulté le 17 février 2018.

- (2018). *The Time of Things: The Continuum of Indigenous Customary Practice into Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, Legacy Art Galleries, 11 avril – 7 juillet 2018, Victoria: Université de Victoria, [En ligne], file:///Users/gabrielle/Downloads/catalogue%20Time%20of%20Things.pdf. Consulté le 10 mars 2019.

TRÉPANIÉ, France et Chris CREIGHTON-KELLY (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : analyse de la connaissance et de la documentation*, Conseil des arts du Canada, [En ligne], <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2012/05/comprendre-les-arts-autochtones-au-canada-aujourd-hui>. Consulté le 27 novembre 2018.

- (2016). « La langue de l'autre (The Language of the Other) », *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 41, n° 1, p. 37-41, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2016-v41-n1-racar02672/1037552ar.pdf>. Consulté le 15 mars 2019.

Œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère du Jardin des Premières-Nations

ANGUITA, Isabelle (n. d.). *Isabelle Anguita. Nous / Namo / Ninan*, [En ligne], <https://isabelleanguita.com/2016/12/30/ninam-nous/>. Consulté le 3 mars 2019.

[Anonyme] (2008). *Les trois sœurs The three sisters Lindsay Delaronde*, Muséum Nature Montréal - Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2008). *Œuvre murale éphémère Les trois sœurs The three sisters*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2009). *Cartographie imaginée*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2009). *France Trépanier. Cartographie imaginée*, Muséum Nature Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2010). « Œuvre murale éphémère 2010 du Jardin des Premières-Nations », *Quatre-temps*, vol. 34, n° 3, p. 12.

ARBEC, Jules (2009). « Les chemins de traverse. Raymond Dupuis Territoire et signaux urbains. Œuvres de 1975 à 2008 », *Vie des arts*, printemps, n° 214, p. 92-93, [En ligne], <http://retro.erudit.org/feuilleter/index.html?va1081917.va1095388@100>. Consulté le 16 février 2019.

BENEDICT, Raphaël (2007). *Sous la peau Under the Skin*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 4 février 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

BENEDICT, Simon M. (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 22 janvier 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

BOUCHARD, Marie Ginette (2008). « Esthétique septilienne », *Vie des arts*, vol. 52, n° 213, [En ligne], p. 77, <https://www.erudit.org/en/journals/va/2008-v52-n213-va1095920/58765ac.pdf>. Consulté le 17 mars 2019.

CHAUMEL, Gilles (1996). « L'art innu d'Ernest Dominique », *Rencontre*, Printemps 1996, p. 14.

CICCHINI, Marie (2011). « ‘ ‘ Tipis de briques ’ ’. Le panorama d'une existence amérindienne urbaine », *Journal Actualité Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce*, [En ligne], http://www.lesactualites.ca/01_anciensite/?site=CDN§ion=page&1=C110622&2=C110622_tipis. Consulté le 1er juin 2019.

CINO, Kate (2013). « First Nations, Inuit and Métis Art Show and Sale September 24 through October 12, 2013. Mary Winspear Center », *ArtOpenings*, [En ligne], <http://www.artopenings.ca/first-nations-at-winspear.html>. Consulté le 19 avril 2019.

CITY OF VICTORIA (n. d.). « Indigenous artist in residence: Lindsay Katsitsakatste Delaronde », *City of Victoria - Residents - Arts & Culture - Public Art - Indigenous Artist in Residence*, [En ligne], <https://www.victoria.ca/EN/main/residents/culture/public-art/indigenous-artist-in-residence.html>. Consulté le 20 avril 2019.

Coll. (2014). *Terres de Trickster Trickster Otaski Akin Kadipendag Trickster Kuekuatsheu Teshakoierónnions Wiisagejaak Lands of Trickster*, Montréal: Possibles éditions.

Coll. (2018). « Portfolio – Porteurs d’espoir : artistes autochtones et création d’un matériel pédagogique en enseignement des arts visuels contemporains ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 48, nos 1/2, p. 17–39, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1053700ar>. Consulté le 3 mai 2019.

CÔTÉ, Daniel (2008). « Musée de la civilisation de Québec : Ses œuvres exposées pour le 400e », *Le Quotidien*, 8 octobre 2008.

CROISETIÈRE, Marie-Hélène (2012). « Œuvre murale éphémère : *Aataentsic, femme du ciel* », *Quatre-temps*, vol. 36, n° 3, p. 45.

DELARONDE, Lindsay dans [Anonyme] (2009). « Lindsay Delaronde », *Aboriginal Underground Art Crawl*, [En ligne], <http://aboriginalunderground.blogspot.ca/2009/01/lindsay-delaronde.html>. Consulté le 25 mars 2019.

DOMINIQUE, Ernest *Aness* (2005). *Ernest « Aness » Dominique*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

DUPUIS, Raymond (n. d.). « Démarche », Montréal : (non publié). [Document fourni par Sylvie Paré].

DUPUIS, Raymond (n. d.). « Raymond Dupuis », *Terres en vues*, [En ligne], <http://www.nativelynx.qc.ca/arts-visuels/artistes-autochtones/raymond-dupuis/>. Consulté le 1er mars 2019.

- (2004). « Raymond Dupuis », plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 15 février 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

ESPACE POUR LA VIE (2001). *Communiqué : La Journée nationale des peuples autochtones au Jardin botanique de Montréal*, Arrondissement.com, [En ligne], <https://www.arrondissement.com/tout-get-communiques/u13527-journee-nationale-peuples-autochtones-jardin-botanique-montreal>. Consulté le 15 mai 2019.

EXEKO (2016). « Le printemps des résidences artistiques », *Exeko*, [En ligne], <https://exeko.org/fr/blogue/le-printemps-des-residences-artistiques>. Consulté le 3 mars 2019.

GAGNON, Marie-Claude (1994-1995). « Expositions », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 157, p. 66-73, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1994-v39-n157-va1158904/53490ac/>. Consulté le 4 juin 2019.

GAGNON, Monika Kin, Richard FUNG et al. (2006). *Territoires et trajectoires : 14 dialogues sur l'art et les constructions radicales, culturelles et identitaires*, Montréal : Éditions Artex.

GALERIE BERNARD (n. d.) « Raymond DUPUIS », *Galerie Bernard*, [En ligne], <http://www.galeriebernard.ca/dupuis-raymond/>. Consulté le 1er mars 2019.

- (2017). « Raymond Dupuis Mécanismes de l'inachevable Communiqué », *Galerie Bernard*, [En ligne], <http://www.galeriebernard.ca/expositions/passees/raymond-dupuis/>. Consulté le 1er mars 2019.

GALERIE MOLINAS (n. d.). « ANESS Ernest Dominique », *Galerie Molinas*, [En ligne], <http://www.galeriemolinas.com/artist.php?id=303>. Consulté le 30 mai 2019.

GAUTHIER, Claude Paul (1994). « La mémoire sémantique / Raymond Dupuis, Au-delà du détail... comme lieu d'une autre mémoire, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal. Du 21 septembre au 16 octobre 1994 », *ETC*, mai-août, n° 30, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1995-n30-etc1090857/35769ac.pdf>. Consulté le 15 février 2019.

GROS-LOUIS MORIN, France (2010). « Description de projet », Montréal : (non publié). [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2010). *France Gros-Louis Morin. Soliloque*, Muséum Nature Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2010). *La terre parle... Onhwentsa' Atatiahk... Tristement Soliloque...*, [CD], Jardin botanique de Montréal, 2 minutes 09, enregistrement sonore.

- (2010). *Soliloque Soliloquy*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 8 février 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

HUGHES, Mary Jo, Lindsay Katsitsakatste DELARONDE et Karen WHETUNG (2016). *In Defiance*, Victoria : Université de Victoria Legacy Art Galleries, [En ligne], <http://uvac.uvic.ca/gallery/wp-content/uploads/2017/01/Brochure-FINAL-INTERACTIVE.pdf>. Consulté le 20 avril 2019.

INUTIQ, Geronimo (2013). *Quand l'image parle : une rencontre avec Geronimo Inutiq. Capsule pédagogique pour un enseignement des arts visuels chez les jeunes basé sur l'art autochtone actuel*, entretien vidéo dans le cadre du projet de recherche ARUC, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=xJLf0AjYW3o>. Consulté le 5 février 2019.

JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2004). *Un artiste malécite : Raymond Dupuis réalisera la murale éphémère ! Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal inauguration le 21 juin 2004*, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2006). *Cet été au Jardin des Premières-Nations : une murale éphémère de l'artiste innu Jean St-Onge et une foule d'activité !* Un Muséum Nature Montréal, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2007). « *Sous la peau de ...* » *Hommage artistique à la mémoire génétique des Premières Nations*, Un Muséum Nature Montréal, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2007). *Sous la peau. Œuvre autochtone à la mémoire du « Peuple du soleil levant »*, Un Muséum Nature Montréal, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal, [En ligne], <http://www.associationdesjardinsduquebec.com/pdfs/com-fr-2007/Sous-la-peau.pdf>. Consulté le 10 février 2018.
- (2016). *Œuvre murale collective Nous/Namo/Ninan*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations.

LÉVESQUE, Laura (2010). « L'histoire non censurée : le peintre montagnais Ernest Dominique expose son œuvre », *Le Quotidien*, 15 mai 2010, p. 30-31.

MADDEN, Aaren (2016). « In Defiance : Indigenous women define themselves », *Focus Online Victoria's magazine of people, ideas and culture*, [En ligne], <http://focusonline.ca/node/1125>. Consulté le 18 avril 2019.

MOLTER, Michael (1994). « Raymond Dupuis », *Espace : Art actuel*, n° 26, Hiver, p. 29–31, <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/1994-n26-espace1047189/10068ac/>. Consulté le 4 juin 2019.

MUSÉUMS NATURE MONTRÉAL (2010). *Le Jardin botanique de Montréal accueille le Solstice des Nations*, communiqué, 21 juin 2010, Montréal : Jardin botanique de Montréal, [Document fourni par Sylvie Paré].

OUELLET, Pierre (2010). « Un nouveau totémisme. Rituels du souffle, de l'œil et de la marche », *Inter Art actuel*, automne, n° 106, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2010-n106-inter1508946/62707ac.pdf>. Consulté le 4 octobre 2018.

PARÉ, Sylvie (2011). « Histoire d'une œuvre éphémère », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepurlavie.ca/blogue/histoire-d-une-oeuvre-ephemere>. Consulté le 4 mai 2018.

- (2015). « Inauguration d'une œuvre murale éphémère au Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepurlavie.ca/blogue/inauguration-d-une-oeuvre-murale-ephemere-au-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 4 mai 2018.
- (2016). « Œuvre murale collective NOUS/MAMO (Cris) /NINAN (Attikamek) au Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepurlavie.ca/blogue/oeuvre-murale-collective-nousmamo-cris-ninan-attikamek-au-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 4 mai 2018.

- (2017). « L'Esprit des lieux, mise en lumière artistique du Jardin des Premières-Nations », *Espace pour la vie Montréal. Blogue*, [En ligne], <http://m.espacepourlavie.ca/blogue/l-esprit-des-lieux-mise-en-lumiere-artistique-du-jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 15 mars 2019.

- PÉLOQUIN, Frédéric (n. d.). *Oh Crow! Œuvre collaborative avec Frédéric Péloquin*, plaque informative de l'œuvre. [Document fourni par la coopérative d'architecture Pivot].
- (2018). *Entrevue Fred Péloquin Métissages Urbains épisode 5/5*, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4bpuCD12CR0>. Consulté le 1er mai 2019.
- (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 1er février 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

- PETITPAS, Bis (2008). *Impressions du territoire : parcours de 12 artistes septiliens*, Sept-Îles : Ville de Sept-Îles.

- PORTEURS D'ESPOIR (n. d.). « Geronimo Inutiq », *Porteurs d'espoir Artistes autochtones du Québec*, [En ligne], <http://www.uqac.ca/porteursespoir/geronimo-inutiq/>. Consulté le 3 mai 2019.
- (n. d.). « Maïkan », *Porteurs d'espoir Artistes autochtones du Québec*, [En ligne], <http://www.uqac.ca/porteursespoir/maikan/>. Consulté le 3 mai 2019.

- POTVIN, Chantale (2010). « Je me souviens des premiers contacts », *Journal l'Étoile du Lac*, 24 mai 2010.

- ROBERTSON, Richard (2003). *Le regard perçant*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

- SHASHISH|ANUTSHISH (n. d.). « Témoignage de Jean St-Onge », *Shashish|Anutshish Patrimoine communautaire de Uashat Mak Mani-Utenam*, [En ligne], <http://www.anutshish.com/?ref=methodeIP.php>. Consulté le 3 mai 2019.

- SAUCIER + PERROTTE ARCHITECTES (n. d.). « Jardin des premières nations. Description du projet », *Saucier + Perrotte architectes*, [En ligne], <http://saucierperrotte.com/projets/408-2/>. Consulté le 6 mars 2019.

- SIOUI DURAND, Guy (2003). *Le regard perçant. Richard Robertson au Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal. Été 2003*. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2003-2004). « Richard Robertson : Le regard perçant », *Espace : Art actuel*, n° 66, p. 36-38.
- (2004). « L'osier "translointain" du Malécite, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux* ». [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2005). *Uishatshimina Ernest Aness Dominique au Jardin des Premières-Nations été 2005*. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2009). *Cartographie imaginée*. [Document fourni par Sylvie Paré].
- (2011). « Raymond Dupuis *Tipis de briques* », *Maison de la culture Notre-Dame-De-Grâce*. [Document fourni par Louise Vigneault].
- (2013). *AKAKONHSA' Fabuleux dédoublements*, Catalogue d'exposition, Maison de la culture Frontenac, 30 avril au 8 juin 2013, Montréal : Maison de la culture Frontenac.

ST-ONGE, Jean (2006). *Kamishta-Kushpit*, [CD], Jardin botanique de Montréal, 7 minutes 33, enregistrement sonore. [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2006). *Les Innus, peuple nomade, « au fils » des saisons*, plaque informative du Jardin des Premières-Nations. [Document fourni par Sylvie Paré].

TERRES EN VUES (n. d.). « Raphaël Benedict », *Terres en vues*, [En ligne], <http://www.nativelynx.qc.ca/arts-visuels/artistes-autochtones/raphael-benedict/>. Consulté le 1er mars 2019.

TRÉPANIÉ, France (n. d.). « Titre du projet : Cartographie imaginée. Une murale mosaïque à l'encaustique. Proposition de projet », Montréal : (non publié). [Document fourni par Sylvie Paré].

- (2019). Entrevue menée par Gabrielle Lauzon le 22 mars 2019 dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise « L'art dans tous ses territoires au Jardin des Premières-Nations. Regards sur l'immatériel dans les œuvres du Concours d'œuvre murale éphémère ».

WESTAD, Kim (2014). « Bringing Indigenous knowledge to counselling », *University of Victoria*, [En ligne], <https://www.uvic.ca/news/topics/2014+indigenous-community-counselling+ring>. Consulté le 21 avril 2019.

ZAPF, Serina (2012). « Neon, Pop, Repeat : Transforming Narratives of Urban Indigenaity - An Interview with Lindsay Katsitsakatste Delaronde », *No Fun City!*, n° 3, [En ligne], <https://afreeskool.files.wordpress.com/2013/02/interview-with-lindsay-delaronde-edits.pdf>. Consulté le 22 avril 2019.

Jardin, territoire et paysage

ALLAIN, Yves-Marie (2013). *Le jardin suit-il des modes ? 90 clés pour comprendre les jardins*, Versailles : Quae, [En ligne] <http://www.biblioaccess.com.res.banq.qc.ca/31/Catalog/Book/266011>. Consulté le 15 mars 2018.

ALPHANDÉRY, Pierre et Martine BERGUES (2004). « Territoires en questions : pratiques des lieux, usages d'un mot », *Ethnologie française*, janvier, vol. 34, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2004-1-page-5.htm>. Consulté le 12 décembre 2017.

ANTOINE, Élisabeth (2001). « Jardin médiéval », *Beaux-arts magazine*, hors-série, p. 10-12.

BECK, Bernard (2000). « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, [En ligne], https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2000_num_88_327_5121. Consulté le 30 juillet 2018.

BERQUE, Augustin (1990). *Médiance de milieux en paysages*, Montpellier : Géographiques Reclus.

- (1995). *Les raisons du paysage*, Paris : Éditions Hazan.

BESSE, Jean-Marc (2000). *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles : ACTES SUD.

- (2009). *Le Goût du monde Exercices de paysage*, Arles : ACTES SUD / ENSP.

CAUQUELIN, Anne (2002). *L'invention du paysage*, Paris : Quadrige/Puf.

CAZELAIS, Normand (2009). *Vivre l'hiver au Québec*, Montréal : Fides.

CHAGNON, Joanne (1995). « La nature encadrée », *Quatre-Temps*, vol. 19, n° 4, hiver, p. 28-31.

CHARTIER, Daniel et Jean DÉSY (dir.) (2014). *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

CLÉMENT, Gilles (2006). *Une écologie humaniste*, Aubanel : Genève, 271 pages.

- (2011-2012). « Jardins, paysages et "génie naturel" », *cours donné du 08 décembre 2011 au 09 février 2012*, [En ligne], <https://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/course-2011-12-08-14h30.htm>. Consultés le 14 février 2017.

CLÉMENT, Gilles et coll. (2016). *Des jardins et des hommes*, Montrouge : Bayard.

COLLOT, Michel (2011). *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles : ACTES SUD / ENSP.

DELBAERE, Denis et Catherine GROUT (dir.) (2009). *Cahiers thématiques n° 9 « Paysages, Territoires, Reconversion »*, Lille : Éd. de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille.

DESCOLA, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard.

- (2011-2012). « Les formes du paysage. Présentation », *Collège de France*, [En ligne], https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL8302558278212684304_R1112_Descola.pdf. Consulté le 10 février 2017.

- (2011-2012). « Les formes du paysage. Cours donné du 27 février 2012 au 09 mai 2012 », *Collège de France*, [En ligne], <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2011-2012.htm>. Consultés le 10 février 2017.
- (2012-2013). « Les formes du paysage (suite). Présentation », *Collège de France*, [En ligne], https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL3083966451746622763_descola.pdf. Consulté le 10 février 2017.
- (2013). « Les formes du paysage (suite). Cours donné du 27 février 2013 au 24 avril 2013 », *Collège de France*, [En ligne], <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2012-2013.htm>. Consultés le 12 février 2017.
- DÉY, Jean (2010). *L'esprit du Nord : propos sur l'autochtonie québécoise, le nomadisme, et la nordicité*, Montréal : XYZ éditeur.
- FAURE, Mickaël et Laurence CASTANY (2001). « Le jardin et les arts », *Beaux-arts magazine*, hors-série, 96 pages.
- FOUCAULT, Michel (1984). « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre, n°5, [En ligne], http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf. Consulté le 12 juillet 2018.
- GIROUX, Dalie (2019). *La généalogie du déracinement : enquête sur l'habitation postcoloniale*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- GOSSE DE GORRE, Yves (2006). *Sagesse & déraison au jardin*, Paris : Les Éditions Eugen Ulmer.
- GROUT, Catherine et coll. (2009) *Paysage, territoire et reconversion*, Lille : Éd. de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille.
- HOUDART, Sophie (2002). « Séminaires Paysage et Jardin : Un Autre Regard », *Ebisu - Études Japonaises*, [En ligne], https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2002_num_28_1_1289#ebisu_1340-3656_2002_num_28_1_T1_0245_0000. Consulté le 8 août 2018.
- JOLIVET M. J., LENA Ph., 2000, « Des Territoires aux Identités », dans M. J. JOLIVET (ed.), *Autrepart - Logiques identitaires, logiques territoriales*, no 14, p. 5-16.
- JONES, Louisa (2003). *Art et Jardins*, Londres : Actes Sud.
- (2008). *L'art de visiter un jardin*, Londres : Actes Sud.
- LA ROI, Georges H. (2018). « Zone boréale », *L'encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/foret-boreale>. Consulté le 16 septembre 2018.

LASKY, Julie (2002). « Whose Woods These Are I Think I Know », *Architecture Washington*.

LUGINBÜHL, Yves (2012). *La mise en scène du monde : la construction du paysage européen*, Paris : CNRS Éditions.

MITCHELL, W. J. T. et coll. (1994). *Landscape and power*, Chicago: The University of Chicago Press.

NOUGAROL, Renaud (2019). « Virginie Maris, *La part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène* », *Lectures* [En ligne], <http://journals.openedition.org/lectures/33932>. Consulté le 13 mai 2019.

RIBOUILLAULT, Denis (2013). *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris : CTHS : INHA, Institut nationale d'histoire de l'art.

STOICHITA, Victor I. (1999). *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève : Droz, [En ligne], [https://books.google.ca/books?id=E1s6SSPxDdgC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=espace+de+culture+\(...\)+%C3%A0+partir+duquel+on+contemple+un+dehors&source=bl&ots=9Ei2s7PgyH&sig=5PkvBRNzhxspKuBquOW9wibAmQ8&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjOirvOxs_cAhVTdcAKHQjACpIQ6AEwAHoECAAAQAQ#v=onepage&q=dehors&f=false](https://books.google.ca/books?id=E1s6SSPxDdgC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=espace+de+culture+(...)+%C3%A0+partir+duquel+on+contemple+un+dehors&source=bl&ots=9Ei2s7PgyH&sig=5PkvBRNzhxspKuBquOW9wibAmQ8&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjOirvOxs_cAhVTdcAKHQjACpIQ6AEwAHoECAAAQAQ#v=onepage&q=dehors&f=false). Consulté le 15 juin 2018.

STUART, Rory (2012). *What are gardens for?*, London : Frances Lincoln Limited, 160 pages.

TETSURÔ, Watsuji (2011). *Fûdo le milieu humain*, Paris : CNRS ÉDITIONS.

Les jardins botaniques

ALLAIN, Yves-Marie (2012). *Une histoire des jardins botaniques. Entre science et art paysager*, Versailles : Éditions Quae.

AYMONIN, Gérard (n. d.). « Jardins botaniques », *Encyclopedia universalis*, [En ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jardins-botaniques/>. Consulté le 20 mars 2018.

ARMSTRONG, Ann (1997). « Beyond Eden : Cultivating Spectacle in the Montreal Botanical Garden », mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia.

BARABÉ, Denis, Alain CUERRIER et Angélique QUILICHINI (2012). « Les jardins botaniques : entre science et commercialisation », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 20, n° 3, p. 334-342.

BOTANIC GARDENS CONSERVATION INTERNATIONAL (n. d.). « The History of Botanic Gardens », *Botanic Gardens Conservation International*, [En ligne], <https://www.bgci.org/resources/history/>. Consultée le 25 février 2018.

ESPACE POUR LA VIE MONTRÉAL (n. d.). « Les jardins botaniques et la conservation », *Espace pour la vie Montréal*, [En ligne], <http://espacepourlavie.ca/les-jardins-botaniques-et-la-conservation>. Consulté le 17 décembre 2017.

GALBRAITH, David A. et Laurel MCIVOR (dir.) (2006). « Conservation de la diversité des plantes : le défi de 2010 pour les jardins botaniques canadiens », *Investing in Nature : un partenariat canadien pour les plantes et Botanic Gardens Conservation International*, Londres : Botanic Gardens Conservation International, [En ligne], https://www.bgci.org/files/Canada/french_docs/2010challengefr.pdf. Consulté le 15 août 2018.

HILL, Arthur W. (1915). « The History and Functions of Botanic Gardens », *Annals of the Missouri Botanical Garden*, Février - Avril, vol. 2, nos 1/2, [En ligne], https://www.jstor.org/stable/2990033?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulté le 12 juin 2018.

JACKSON, Wyse, et L.A. SUTHERLAND (2000), « Agenda International pour la Conservation dans les Jardins Botaniques », *Botanic Gardens Conservation International*, [En ligne], <https://www.cbd.int/doc/submissions/plt-conserv-intern-agenda-fr.pdf>. Consulté le 2 novembre 2018.

KNAPP, Sandra (2003). *Le voyage botanique*, Paris : Mengès, p. 14.

MENDOZA, Camille F. (2010). « This + That, Both And Architecture : Landscape », Mémoire de maîtrise, Ottawa : Carleton University.

MILLER, Brian et al. (2004). « Evaluating the Conservation Mission of Zoos, Aquariums, Botanical Gardens, and Natural History Museums », *Conservation Biology*, Février, vol. 18, n° 1, [En ligne], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1523-1739.2004.00181.x>. Consulté le 20 mai 2018.

OLDFIELD, Sara (2010). *Botanic Gardens. Modern-Day Arks*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

PLATEFOL, Lucien et Hervé SAUQUET (n. d.) « Botanique (Histoire de la) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/botanique-histoire-de-la/>. Consulté le 29 mars 2018.

PORCEDDA, Aude (2007). *Les défis et enjeux du changement vers le développement durable : L'analyse stratégique des Muséums Nature de Montréal*, Thèse : Université du Québec à Montréal / Muséum national d'histoire naturelle de Paris.

PRÉVOT, Philippe (2006). *Histoire des jardins*, Luçon - France : Éditions du Sud-Ouest.

The worshipful society of apothecaries of London (n. d.). « Chelsea Physic Garden », *The worshipful society of apothecaries of London*, [En ligne], <http://www.apothecaries.org/charity/history/our-history/chelsea-physic-gardens>. Consulté le 25 février 2018.

Le Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal

ASSELIN, Vincent (2002). « Le Jardin des Premières-Nations : la nature comme un livre ouvert », *Continuité*, n° 92, p. 19-22.

ASSELIN, Williams (1999). « Le jardin amérindien... », Montréal : (non publié).

BORDE, Valérie (2002). « Le jardin d'avant la découverte », *L'Actualité*, vol. 27, n° 11, p. A-4.

CLÉMENT, Daniel (2000). *Relations des autochtones du Québec avec le monde végétal*. Rapport préparé pour : Ville de Montréal, service des parcs, des jardins et des espaces verts.

ESPACE POUR LA VIE (n. d.). « Visite du Jardin des Premières-Nations - Forêt feuillue », *Espace pour la vie*, [En ligne], <http://m.espacepouurlavie.ca/foret-feuillue>. Consulté le 17 décembre 2018.

- (2001). « Jardin des Premières-Nations. Histoire », *Espace pour la vie*, [En ligne] <http://espacepouurlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>. Consulté le 10 mars 2018.

GARBE, Pascal et Gilles Vincent (dir.) (2010). *Ohtehra. Voyager en territoire amérindien !* Catalogue d'exposition, Jardins fruitiers de Laquenexy, Laquenexy (France) : Conseil général de La Moselle.

JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL (2001). *Jardin des Premières Nations. Un lieu de rencontre des cultures amérindiennes et inuit... dans la nature*, communiqué, Montréal : Jardin botanique de Montréal.

PAQUET, Martin (2001). « Le jardin des Premières-Nations », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3.
- (2001). « L'ouverture intérieure », *Quatre-Temps*, vol. 25, n° 3, p. 3.

PARDO, Thierry (2009). « L'éducation relative à l'éco-alimentation au Jardin des Premières-Nations », *Éducation et francophonie*, vol. 37, n° 2, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/ef/2009-v37-n2-ef3580/038822ar/>. Consulté le 15 mars 2018.

Muséologie

DUBUC, Élise et Laurier TURGEON (dir.) (2004). « Musées et Premières Nations », *Anthropologie et société*, vol. 28, n° 2, p. 7-18.

IMPEY, Oliver and Arthur MACGREGOR (1985). *The origins of museums - The cabinet of curiosities in sixteenth - and seventeenth - century Europe*, Oxford: Clarendon Press.

KOEPPE, Wolfram (2002). « Collecting for the Kunstkammer », *The Met*, [En ligne], https://www.metmuseum.org/toah/hd/kuns/hd_kuns.htm. Consulté le 22 mars 2018.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam (n. d.). « Cabinet de curiosités ou Wunderkammer », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cabinet-de-curiosites-wunderkammer/>. Consulté le 20 mars 2018.

PORCEDDA, Aude (2007). *Les défis et enjeux du changement vers le développement durable : L'analyse stratégique des muséums nature de Montréal*, Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal.

VANAUTGAERDEN, Alexandre (dir.) (1997). *Érasme ou L'éloge de la curiosité à la Renaissance : Cabinets de curiosités et jardins de simples*, France : Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye.

Références générales

ABBADIE, Luc (n. d.). « Écosystèmes », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ecosystemes/>. Consulté le 15 mai 2019.

Coll. (2015). *Guide de référence en fertilisation, 2e édition*, Québec : CRAAQ

DALAI EMILIANI, Marisa (n. d.). « Perspective », *Encyclopedia universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perspective/>. Consulté le 19 mars 2019.

DUPONT, Jean-Claude (2007). « La psychologie de la vision spatiale : Gérard Simon et après », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 1, Tome 60, p. 133 – 150, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2007-1-page-133.htm#>. Consulté le 21 mars 2019.

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS (n. d.). « Soliloquer », *Dictionnaire Encyclopédie Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/dictionnaire/soliloquer/>. Consulté le 25 janvier 2019.

EXEKO (n.d.). « À propos », *Exeko*, [En ligne], <https://exeko.org/fr/a-propos>. Consulté le 9 juin 2019.

GLOBAL FOOTPRINT NETWORK (n. d.). *Global footprint network advencing the Science of sustainability*, [En ligne], <https://www.footprintnetwork.org/>. Consulté le 31 juillet 2018

LE DOEUFF, Michèle (n. d.). « BACON chancelier Francis (1560 ou 1561 - 1626) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bacon-chancelier-francis/>. Consulté le 29 mars 2018.

ORTIGUES, Edmond (n. d.). « Empirisme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/empirisme/>. Consulté le 24 juillet 2018.

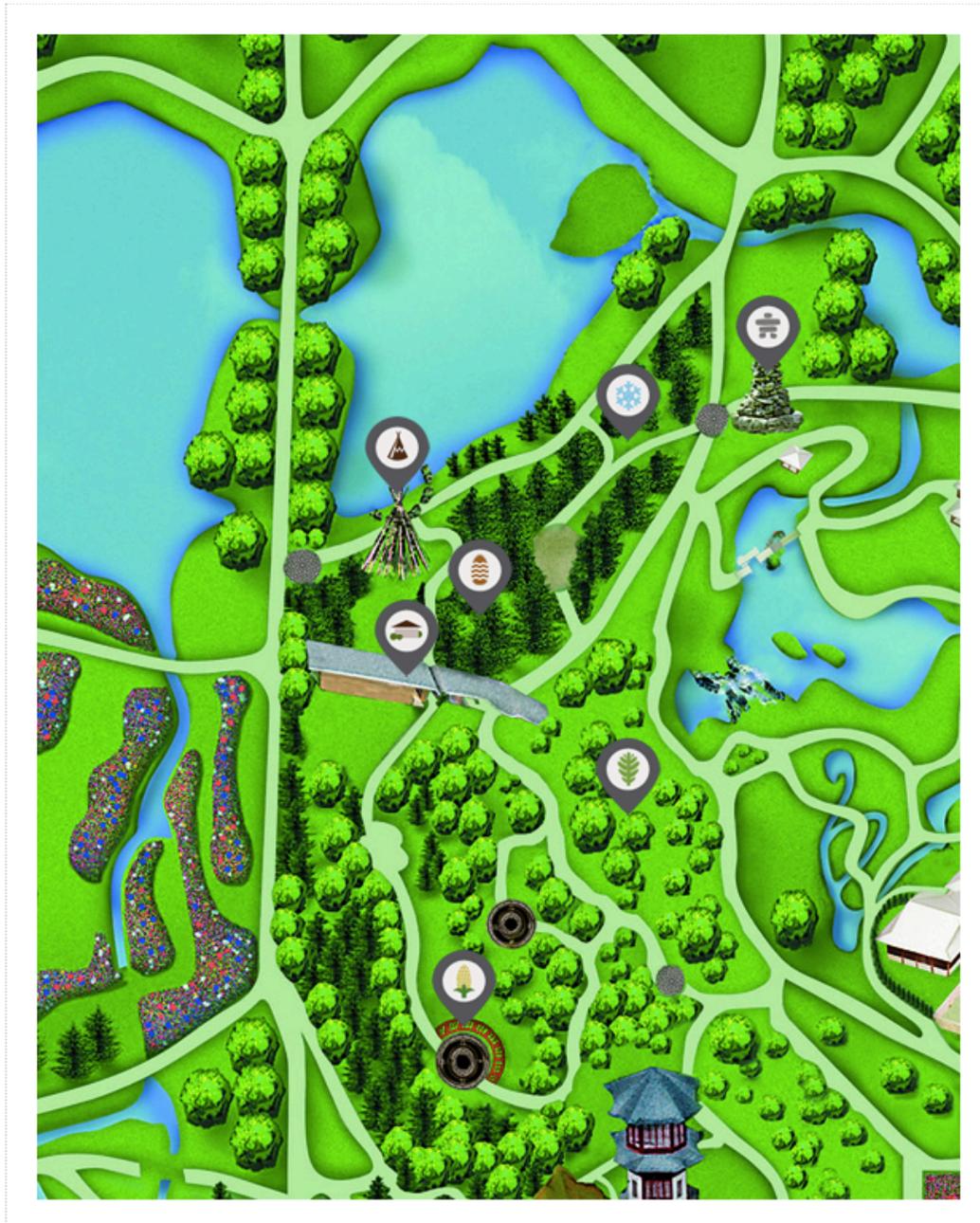
WOHLLEBEN, Peter (2017). *La vie secrète des arbres*, Montréal : Les Éditions MultiMondes.

Figures

Figure 1

Plan du Jardin des Premières-Nations.

Source : <http://m.espacepouurlavie.ca/jardins-et-serres/jardin-des-premieres-nations>



- | | | | |
|---|---|---|---|
|  Territoire nordique |  Inutsuk |  Forêt de feuillus |  Pavillon d'interprétation |
|  Campement d'été |  Forêt des conifères |  Section horticole Les trois sœurs | |

Figure 2

Pin blanc. Novembre 2018.

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon



Figure 3

Pin blanc, symbole de paix, planté lors de l'inauguration du Jardin des Premières-Nations.

Novembre 2018

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon



Figure 4
Porte du bouleau. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 5
Mélèze. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 6
Bouleau blanc. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 7

Porte des territoires nordiques : *Inukshuk*, thé du labrador et épinette noire. Novembre 2018

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon



Figure 8

Vues opposées depuis le pavillon d'interprétation : forêt feuillue et forêt coniférienne.

Novembre 2018

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon

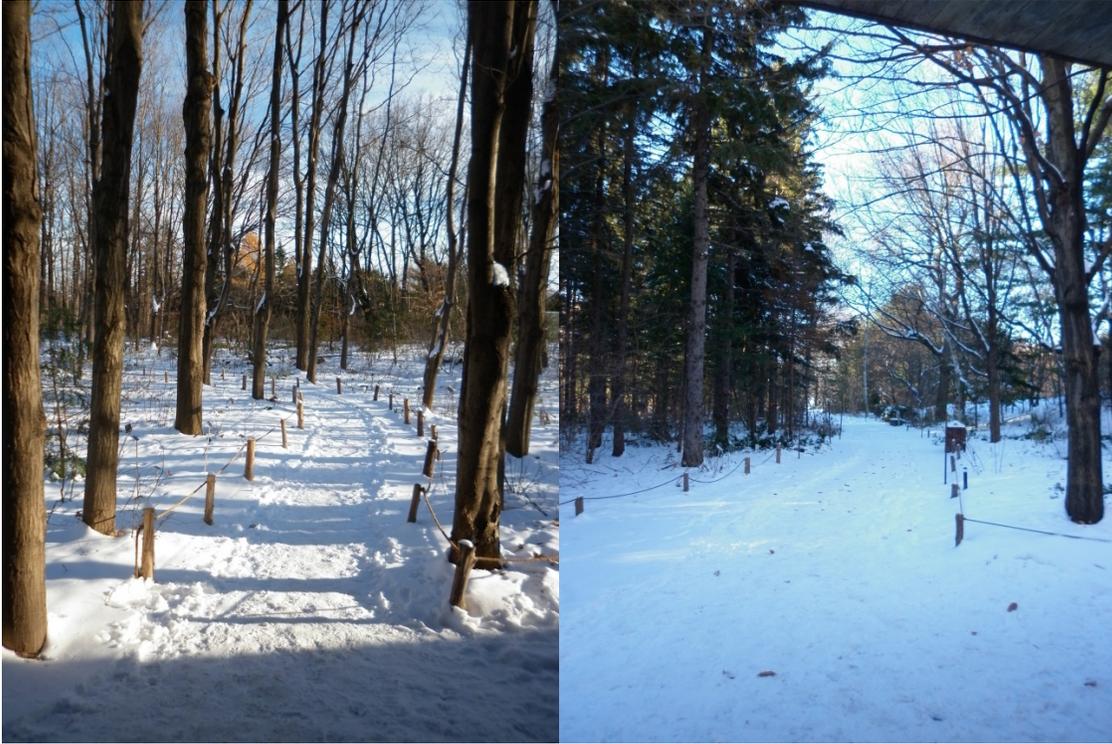


Figure 9
Arbres morts. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 10

Ruisseau : Effets de lumière et d'ombre. Novembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 11

Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation.

Figure 11.1

Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation. Septembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 11.2

Sentier de la porte nord vers le pavillon d'interprétation. Février 2018

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 12

Étang depuis la forêt de conifères.

Figure 12.1

Étang depuis la forêt de conifères. Novembre 2018

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon



Figure 12.2
Étang depuis la forêt de conifères. Février 2018
Photographie argentique
Gabrielle Lauzon



Figure 12.3
Étang depuis la forêt de conifères. Septembre 2017
Photographie argentique
Gabrielle Lauzon



Figure 13

Structure de bois et saule pleureur.

Figure 13.1

Structure de bois et saule pleureur. Novembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 13.2
Structure de bois et saule pleureur. Septembre 2017
Photographie argentique
Gabrielle Lauzon



Figure 13.3
Structure de bois et saule pleureur. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 14
Cône d'épinette blanche. Février 2018
Photographie argentique
Gabrielle Lauzon



Figure 15 - Couleurs, détails et contrastes.

Figure 15.1

Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 15.2
Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 15.3
Couleurs, détails et contrastes. Novembre 2018
Photographie numérique
Gabrielle Lauzon



Figure 16 - Faune

Figure 16.1

Faune : Renard roux. Novembre 2018

Photographie numérique

Gabrielle Lauzon



Figure 16.2

Faune : tortue peinte. Septembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon

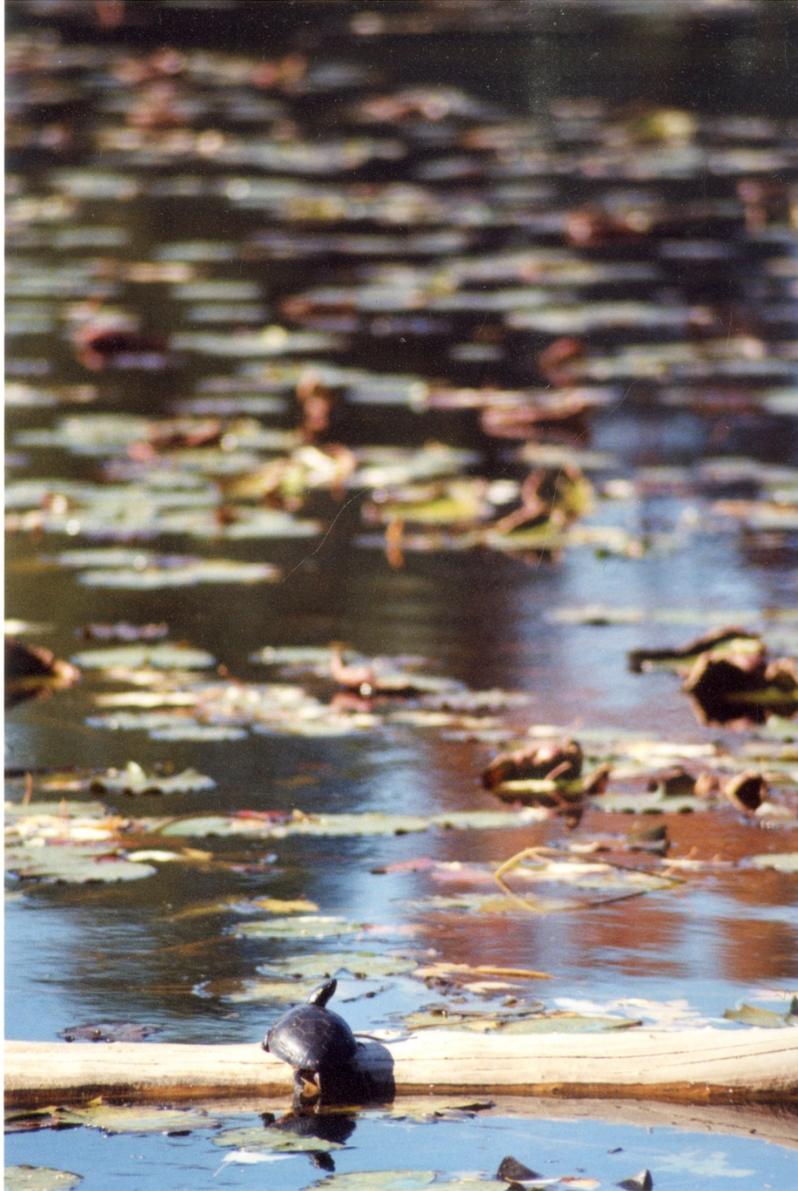


Figure 17

Saucier + Perrotte architectes

Pavillon du Jardin des Premières-Nations.

Sources : <https://www.archdaily.com/14021/first-nations-garden-pavilion-saucier-perrotte-architectes>



Figure 18

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 19

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

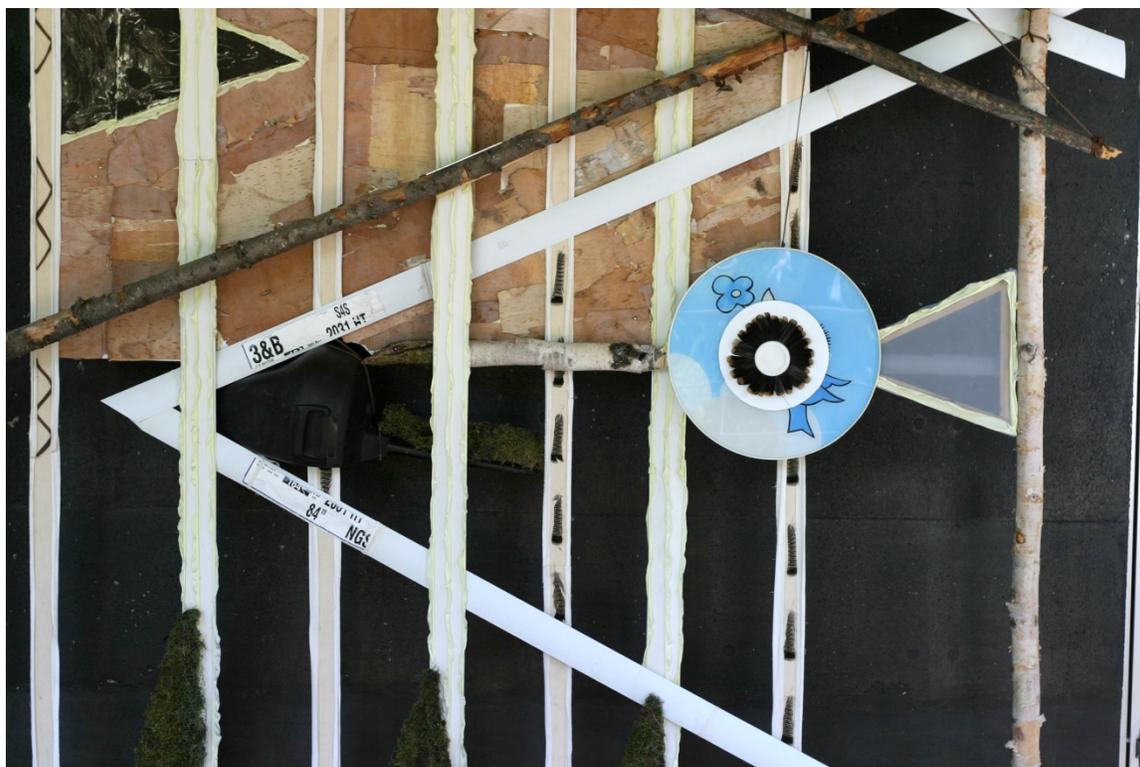


Figure 20

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

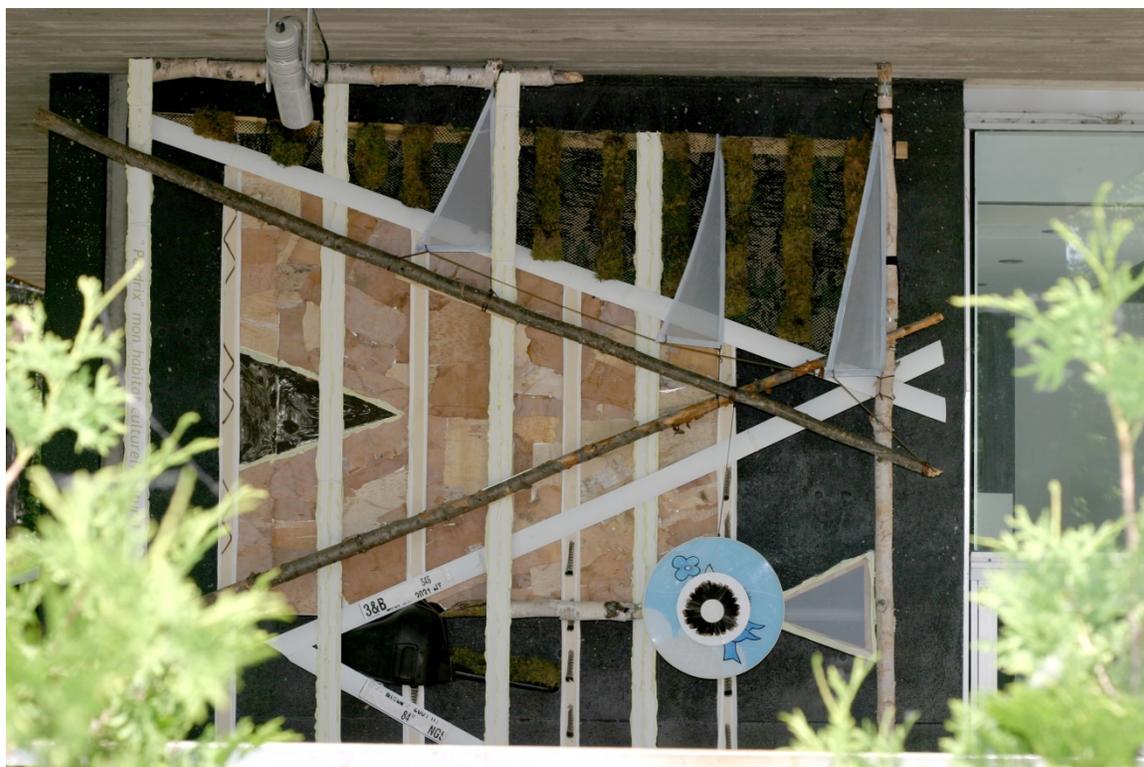


Figure 21

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 22

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

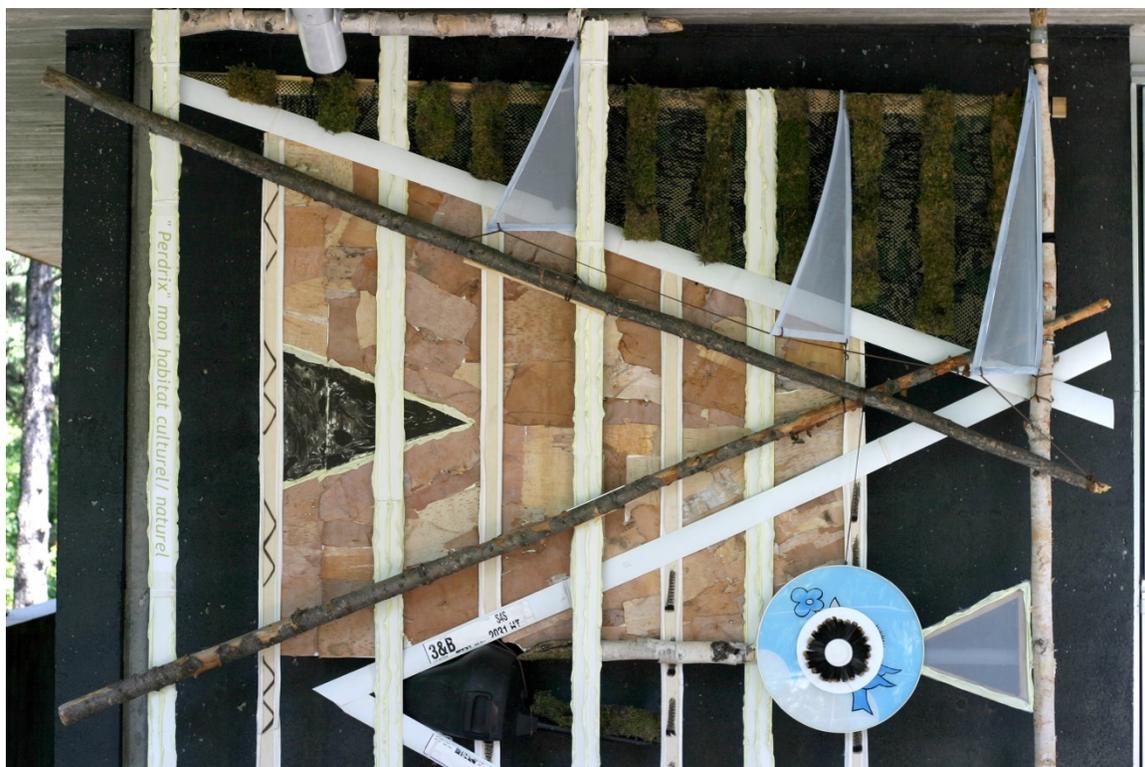


Figure 23

Richard Robertson, *Le regard perçant* (détail), 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 24

France Trépanier, *Cartographie imaginée*, 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 25

France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.

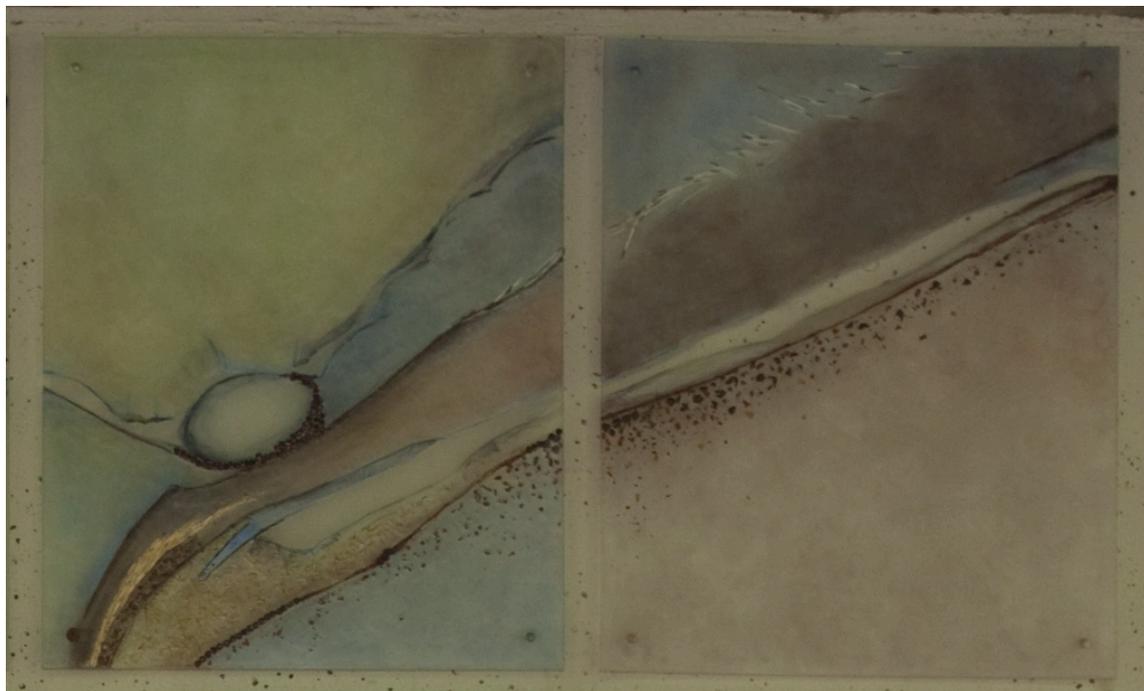


Figure 26

France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 27

France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 28

France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 29

France Trépanier, *Cartographie imaginée* (détail), 2009, acrylique; cire d'abeille; résine dammar; matériaux divers. Musée de la civilisation de Québec. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 30

Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel*, 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 31

Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

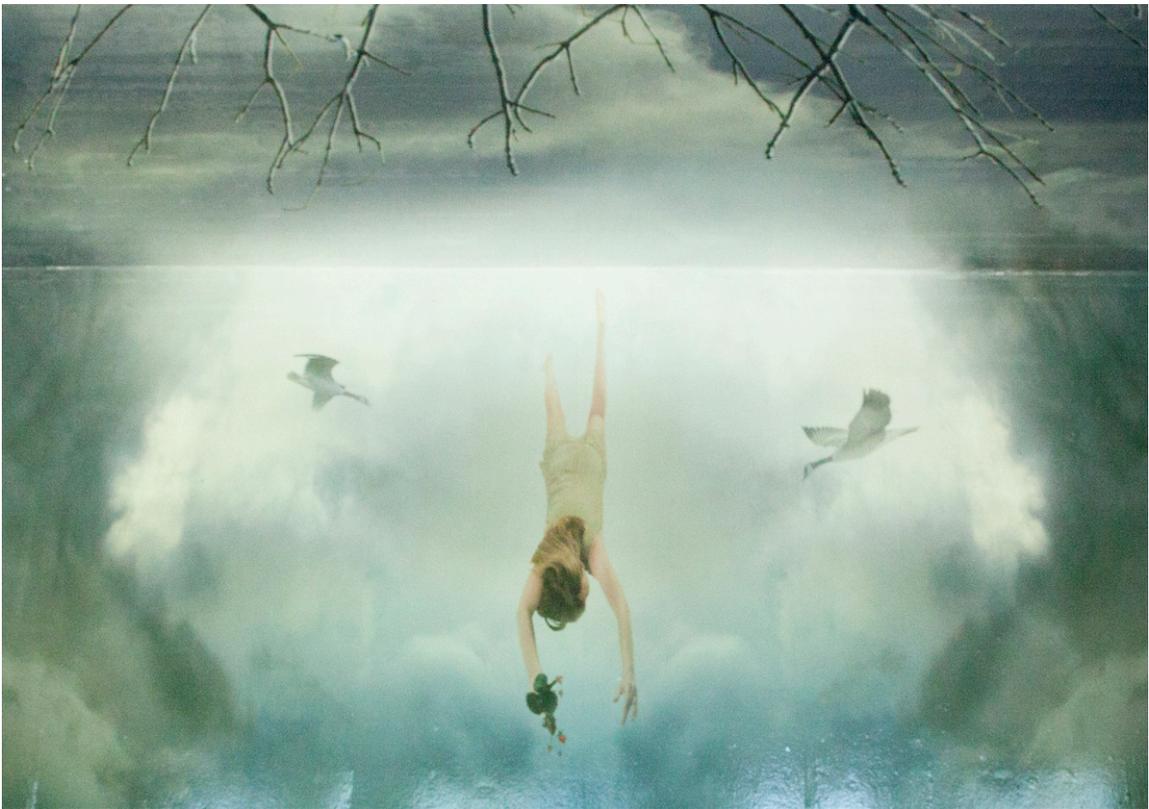


Figure 32

Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 33

Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 34

Sylvie Paré et Robert Laliberté, *Aataentsic, femme du ciel* (détail), 2012, impression sur acrylique, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 35

L'Esprit de lieux

Jardin des Premières-Nations

Sources : <http://m.espacepouirlavie.ca/blogue/l-esprit-des-lieux-mise-en-lumiere-artistique-du-jardin-des-premieres-nations>



Figure 36

France Gros-Louis Morin, *Soliloque*, 2010, photomontage numérique sur une toile de tente prospecteur. © Jardin botanique de Montréal.

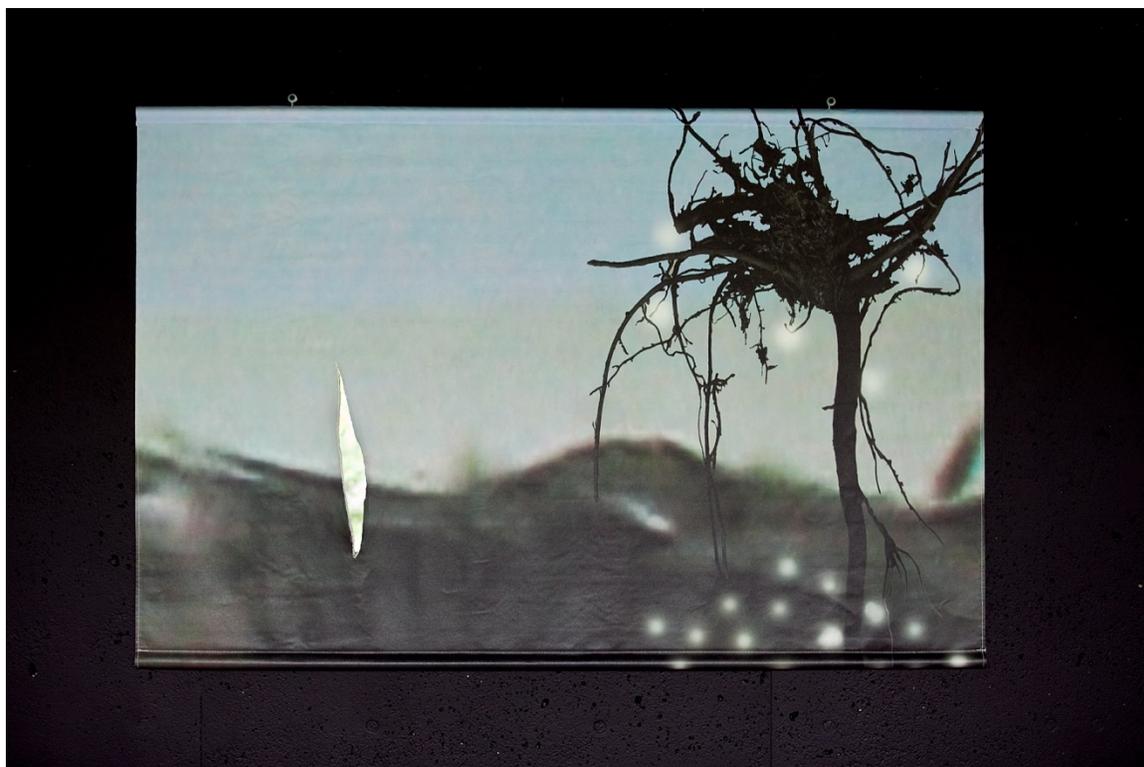


Figure 37

France Gros-Louis Morin, *Soliloque* (détail), 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 38

France Gros-Louis Morin, *Soliloque* (détail), 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 39

France Gros-Louis Morin, *Soliloque*, 2010, plexiglas et photomontage numérique imprimé sur une toile de tente prospecteur, 4 pieds x 8 pieds. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 40

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters*, 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 41

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 42

B. W. Leesan, *Couple de la nation salish, C.-B., vers 1900*, vers 1900, photographie, gélatine argentique, 23 x 18 cm. Collection Notman. Don de Mrs. Mary Dudley Miur. © Musée McCord.



Figure 43

Humphrey Lloyd Hime, *Susan, une Métis moskégonne, Man., 1857-1858*, 1857-1858, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier - papier albuminé, 17 x 13 cm. Collection Notman. © Musée McCord.



Figure 44

Humphrey Lloyd Hime, *Femme chippewa avec un enfant dans un porte-bébé, Man., 1858*, 1858, photographie, sels d'argent sur papier monté sur papier - papier albuminé, 17 x 13 cm. Collection Notman. © Musée McCord.



Figure 45

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters*, 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 46

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

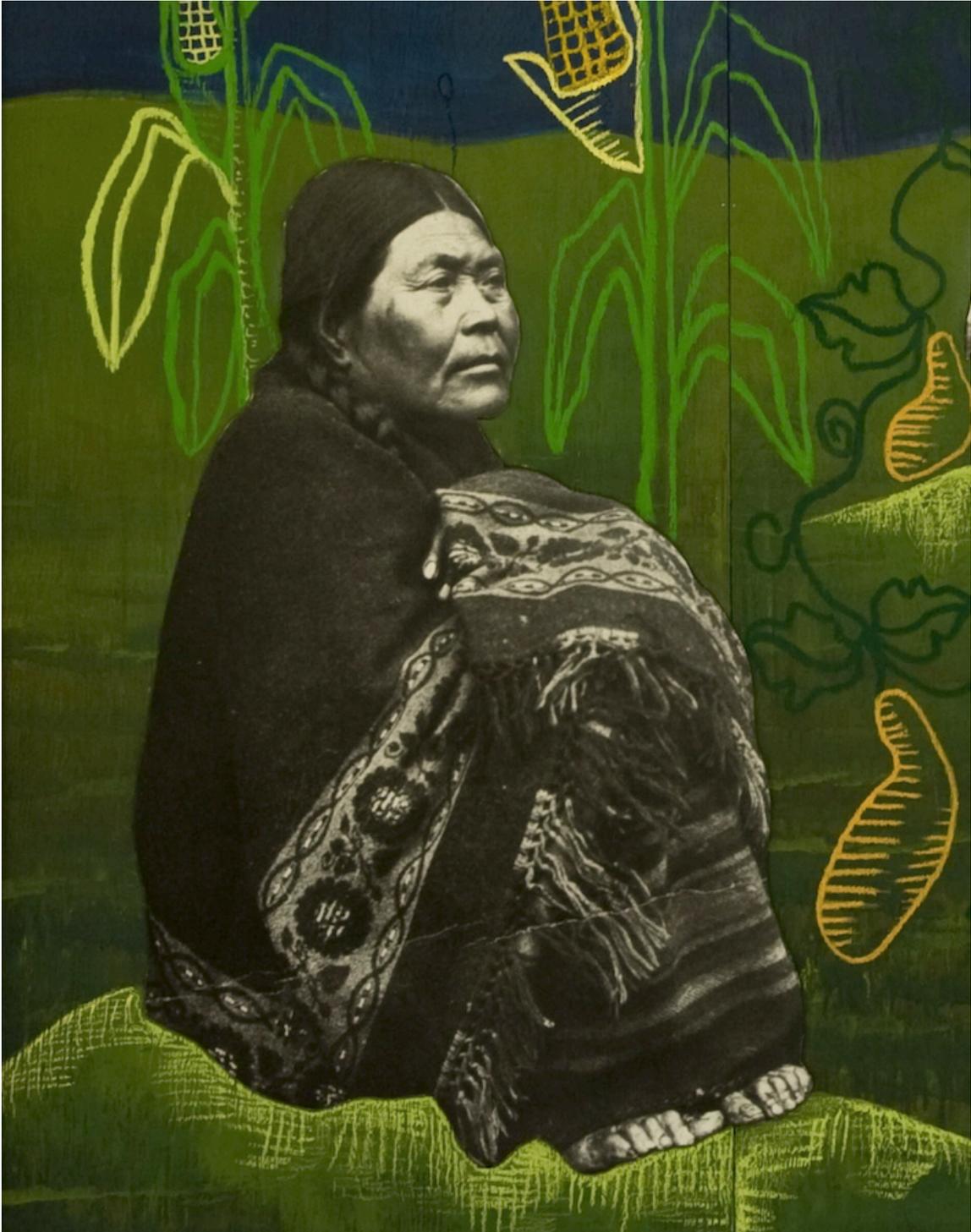


Figure 47

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *In Defiance*, 2016, photographie.

Sources : <https://www.easterndoor.com/2016/10/27/standing-in-defiance-of-stereotypes/>



Figure 48

Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Les trois sœurs The Three sisters* (détail), 2008, support en bois contreplaqué, peinture acrylique, pastel sec et gras, photographies noir et blanc de la collection Notman du Musée McCord, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 49

Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina*, 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 50

Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 51

Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 52

Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 53

Étang du Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal. Novembre 2017

Photographie argentique

Gabrielle Lauzon



Figure 54

Ernest Aness Dominique, *Uishatshimina* (détail), 2005, acrylique, feuilles d'érable, feuilles de framboisier, feuilles de cormier, feuilles de de trilles, aiguilles de pin, pétales de fleurs, support de bois, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



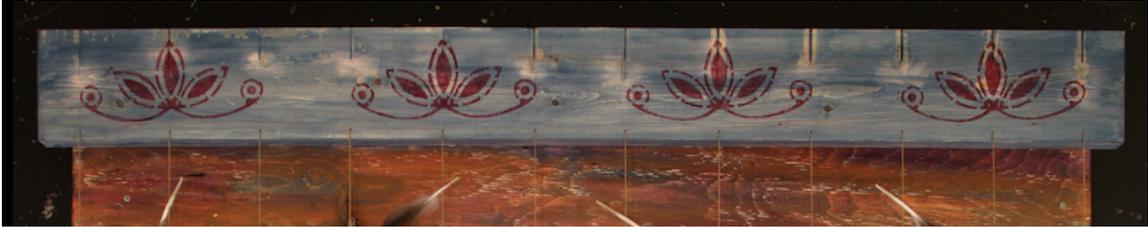
Figure 55

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Figure 56

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (haut de la murale), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (bas de la murale), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Figure 57

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (détail), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Figure 58

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)*, 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Figure 59

Jean St-Onge, *Kamishta-Kushpit (Les nomades)* (détail), 2006, peinture acrylique, teinture, feuilles d'arbres, lichen, sable ferreux, plumes d'outarde, andouillers de caribou, bois de plage, contreplaqué d'épinette, 2,5 x 3.7 m © Jardin botanique de Montréal.



Figure 60

Raphaël Benedict, *Sous la peau*, 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds.
© Jardin botanique de Montréal.



Figure 61

Raphaël Benedict, *Sous la peau* (détail), 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 62

Raphaël Benedict, *Sous la peau* (détail), 2007, acrylique sur panneaux de bois, 4 pieds x 4 pieds. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 63

Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 64

Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 65

Simon M. Benedict, *Sans titre (Branche 8)*, 2011, branche de thuya occidental et ruban sur support, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 66

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*, 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 67

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 68

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

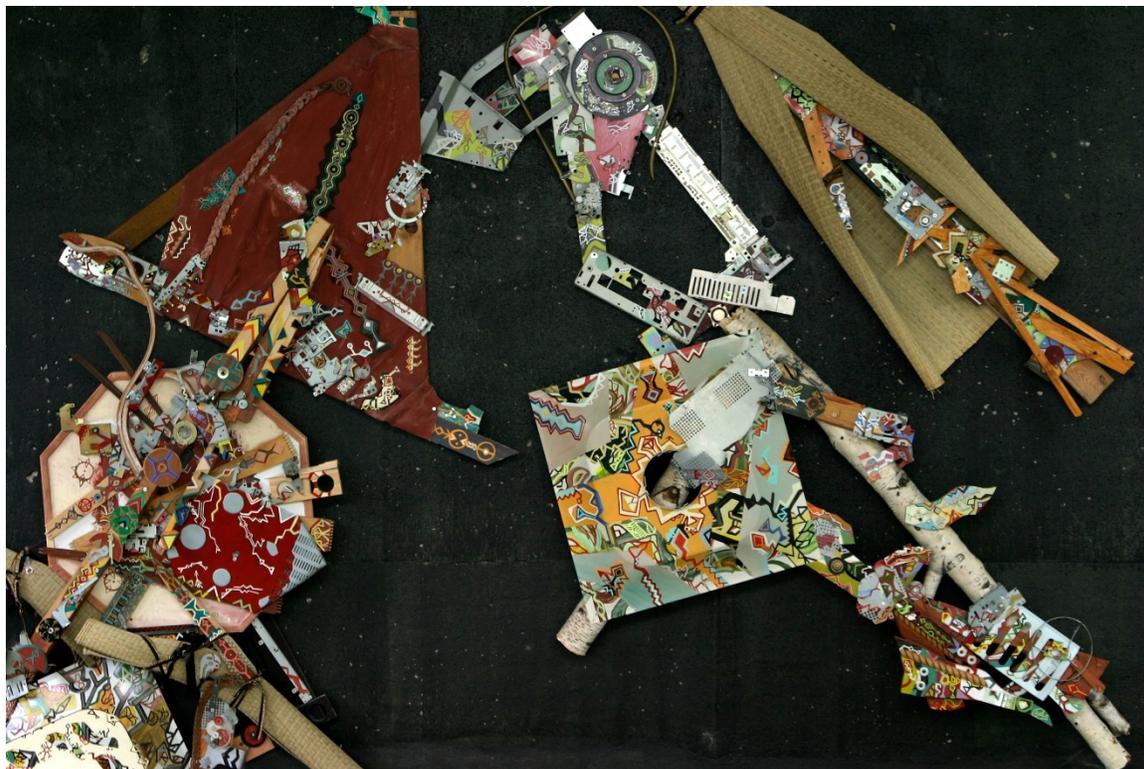


Figure 69

Richard Robertson, *Le regard perçant*, 2003, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...*, 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.

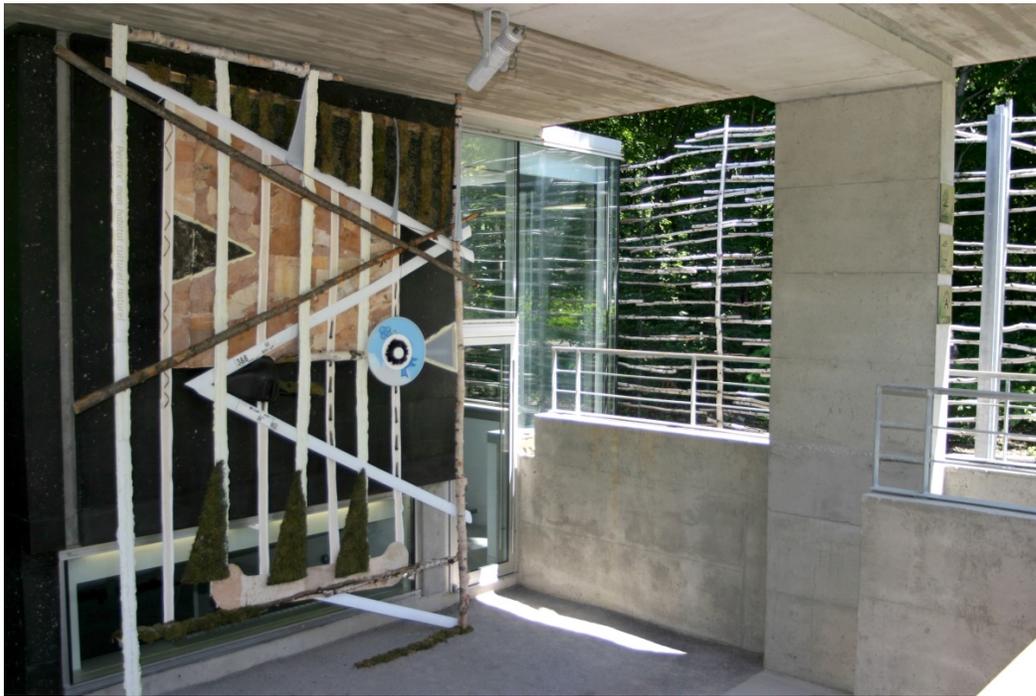


Figure 70

Raymond Dupuis, *Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux...* (détail), 2004, assemblage de matériaux divers, dimension inconnue. © Jardin botanique de Montréal.



Figure 71

Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations*, 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds.
© Exeko.



Figure 72

Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations*, 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds.
© Gabrielle Lauzon.



Figure 73

Frédéric Péloquin et Geronimo Inutiq, *Oh Crow! Quand les chemins du hasard mènent au Jardin des Premières-Nations* (détail), 2015, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, crayon feutre, acrylique, panneaux de bois, 8 pieds x 9 pieds. © Exeko.



Figure 74

Isabelle Anguita, *Nous / Namo / Ninan*, 2016, Montréal, œuvre collective réalisée dans le cadre des Métissages Urbains d'Exeko, collage de tissus et papier recyclés, 8 pieds x 8 pieds. © Exeko.

