

Université de Montréal

Actions thérapeutiques de résistances en territoire anicinabe
Œuvres autochtones contemporaines environnementales en zones urbaines abitibiennes

Par
Ariane Turmel-Chénard

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 2021

© Ariane Turmel-Chénard, 2021

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

Ce mémoire intitulé

Actions thérapeutiques de résistances en territoire anicinabe
Œuvres autochtones contemporaines environnementales en zones urbaines abitibiennes

Présenté par
Ariane Turmel-Chénard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Denis Ribouillault
Président-rapporteur

Louise Vigneault
Directrice de recherche

Édith-Anne Pageot
Membre du jury

Résumé

En regard aux conclusions de différentes commissions d'enquête (*Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées* en 2014, *Commission de vérité et réconciliation* en 2015, *Commission Viens* en 2019), les blessures perpétrées par le régime colonial canadien aux Autochtones apparaissent impossibles à nier. En territoire anicinabe d'Abitibi, une réelle affirmation culturelle autochtone témoigne alors d'une prise de parole dans l'espace urbain. En lien avec l'histoire de la colonisation du territoire qui les a vus naître, ce mémoire analyse quatre réalisations environnementales publiques : *Des pierres qui prient* (Pésémapéo-Bordeleau 1997, Amos), *Poésie en marche pour Sindy* (Pésémapéo-Bordeleau 2017, Val-d'Or), *Otipi* (Papatè 2017, Val-d'Or) et *Orignal* (Boulanger, Binette, Happyjack et Kakekayash 2019, Val-d'Or). À travers les propos des artistes (Pascale-Josée Binette, Kigos Papatè et Virginia Pésémapéo-Bordeleau), de travailleuses culturelles impliquées dans les projets rencontrés (Geneviève Béland, Carmelle Adam et Marianne Trudel), puis de penseur.e.s majoritairement autochtones, ces différentes œuvres sont réfléchies comme participant au mouvement autochtone de guérison entamé en Abitibi depuis plusieurs années, et s'opposant aux effets du colonialisme encore perceptibles dans les villes. Ces différentes manifestations culturelles proposent une façon d'être en relation à la nature dans l'espace urbain, plus près d'un rapport animiste qu'anthropocentriste. Pensant leur pratique artistique à partir de leurs cultures ancestrales, ces artistes autochtones contemporains lient leurs blessures à celles de la Terre-Mère et s'expriment ainsi sur les conséquences des développements coloniaux de ce territoire. Ces démarches environnementales autochtones anticoloniales en ces terres urbanisées visent ainsi à rétablir un équilibre.

Mots clés : art autochtone, art thérapie, colonialisme, Abitibi, Anicinabe, Algonquin, Terre-Mère, cosmogonies autochtones, œuvres environnementales, urbanité, guérison.

Abstract

In light of the conclusions of various commissions of inquiry (National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls in 2014, Truth and Reconciliation Commission of Canada in 2015, Viens Commission in 2019), the harm perpetrated by the Canadian colonial regime on Indigenous people is impossible to deny. In the Anicinabe territory of Abitibi, a genuine Indigenous cultural affirmation thus testifies to the fact that they are speaking out in the urban space. This dissertation analyzes four public environmental artworks, connecting them to the history of colonization of the territory where they emerged : *Des pierres qui prient* (Pésémapéo-Bordeleau 1997, Amos), *Poésie en marche pour Sindy* (Pésémapéo-Bordeleau 2017, Val-d'Or), *Otipi* (Papatè 2017, Val-d'Or) and *Original* (Boulanger, Binette, Happyjack and Kakekayash 2019, Val-d'Or). Through my encounters with the artists (Pascale-Josée Binette, Kigos Papatè and Virginia Pésémapéo-Bordeleau), as well as the cultural workers involved in the projects (Geneviève Béland, Carmelle Adam and Marianne Trudel), and building on theories of mostly Indigenous thinkers, these different works are reflected as participating in the Indigenous healing movement that is underway in Abitibi for several years, and as opposing the effects of colonialism that are still perceptible in the cities. These different cultural manifestations propose a way of relating to nature in the urban space closer to an animistic than anthropocentric relationship. Anchoring their artistic practice in their ancestrals cultures, these contemporary indigenous artists link their wounds to those of Mother Earth, hence expressing themselves on the consequences of colonial developments in these lands. These anti-colonial indigenous environmental approaches thus aim to restore a balance in urbanized lands.

Keywords : indigenous art, art therapy, colonialism, Abitibi, Anicinabe, Algonquin, Mother Earth, indigenous cosmogonies, environmental works, urbanity, healing.

Tables des matières

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Tables des matières	iv
Liste des figures	v
Liste des abréviations	x
Remerciements.....	xii
Avant-Propos	xiv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : <i>DES PIERRES QUI PRIENT</i> , UN SITE SACRÉ SUR LES BERGES DE L'HARRICANA	14
1.1 <i>Des pierres qui prient</i>	17
1.2 <i>Des pierres qui prient</i> : sacraliser un territoire colonisé.....	21
1.2.1 L'échange.....	28
1.3 Les bâtons de prières : une célébration de la Terre-Mère et des animaux	30
Conclusion.....	41
CHAPITRE 2 : AKI ODEHI, <i>lieux du cœur</i>	44
2.1 « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », une démarche artistique ancrée dans la communauté.....	45
2.2 <i>Poésie en marche pour Sindy</i>	49
2.2.1 Un hommage <i>in situ</i>	51
2.3 Poésie en marche pour les femmes autochtones.....	69
2.4 <i>Poésie en marche pour Sindy</i> au Centre d'exposition de Val-d'Or.....	74
Conclusion.....	76
CHAPITRE 3 : <i>OTIPI</i> (PAPATÈ 2017) ET <i>ORIGNAL</i> (BOULANGER, BINETTE, HAPPYJACK ET KAKEKAYASH 2019) À VAL-D'OR : EXPRESSIONS ARTISTIQUES D'UN TERRITOIRE VIVANT	79
3.1 <i>Otipi</i>	81
3.1.1 Six souches mortes déracinées du réservoir Dozois exposées à Val-d'Or : une démarche artistique cathartique	84
3.1.2 Des souches du réservoir Dozois au Centre d'exposition de Val-d'Or	101
3.2 <i>Orignal</i>	102
3.2.1 Un cervidé aux couleurs vives	107
3.2.2 Un parc habité	115
Conclusion : une vie culturelle autochtone à Val-d'Or	119
CONCLUSION.....	120
Bibliographie.....	124
Annexe 1.....	139

Liste des figures

Figure 1. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.

Figure 2. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, ossements, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.

Figure 3. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, croquis *Des pierres qui prient*, été 1997, présenté à l'occasion d'un déjeuner-causerie, événement quotidien organisé en juillet 1997 lors du 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », crayon-feutre sur papier, dimensions inconnues, centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Julie Massicotte.

Figure 4. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, ossements, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.

Figure 5. Centre d'exposition de Val-d'Or, *logo de l'exposition* « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », 2017, Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017. « Activités de médiation Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère ». Photo Facebook, 25 mai 2017. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/817831841725920>.

Figure 6. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », semences, dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017. « Les parents de Sindy Ruperthouse avec Virginia Bordeleau en semence au jardin-nom du Poste de police mixte à Val-d'Or ». Photo Facebook, 17 juin 2017. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/829308063911631>. Photo de Carmelle Adam.

Figures 7. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », semences, dimensions inconnues,

Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figures 8. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », poème, dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figures 9. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 27 août 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », vivaces (dont du pavot et du rudbeckia), dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figure 10.1. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figure 10.2. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2018. « Poésie en marche pour Sindy © Virginia Pésémapéo Bordeleau ». Photo Facebook, 23 août 2018. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/1082943941881374/>. Photo de R. Paquin.

Figure 11. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo de Romeo Saganash.

Figure 12. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 27 août 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », vivaces (dont du pavot et du rudbeckia), dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figures 13. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, été 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre Kinawit situé à proximité de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Figure 14. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », chant et tambour, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Virginia Pésémapéo-Bordeleau, 2017. « Finale au tambour dirigée par Gloria Penosway avec la famille de Sindy et ses amies ». Photo Facebook, 17 juillet 2017.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10207815714311114&set=pcb.10207815725791401>.

Figure 15. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, du 22 juin au 26 août 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », écouteurs et matériaux inconnus, dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Sonia Robertson, 2018. « Poésie en marche pour Sindi [sic] de Virginia Bordeleau ». Photo Facebook, 23 juin 2018. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156400758979491&set=pcb.10156400815654491>.

Figure 16. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 26 novembre 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. Source : Photographie de l'auteure.

Figure 17. Lors de l'essouchement au réservoir Dozois avec l'aide des membres de la communauté de Kitcisakik. Mars 2017. Source : Courtoisie de Carmelle Adam du Centre d'exposition de Val-d'Or. Tous droits réservés. Image : Productions Balbuzard.

Figure 18. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figures 19. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, tissu et boue, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figures 20. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figures 21. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées et marguerite, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figure 22. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figures 23. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figure 24. Kigos Papatè, *Otipi*, été 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la source Gabriel à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Figure 25. Kigos Papatè, *Otipi*, du 22 juin au 26 août 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », installation avec projection vidéo (vue partielle), dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. Tous droits réservés. Photo : C. Leduc.

Figure 26. Andréanne Boulanger avec la structure de *Original*, été 2019, feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, Rouyn-Noranda. Source : Courtoisie de Claudette Happyjack et de Pascale-Josée Binette. Tous droits réservés.

Figure 27. Claudette Happyjack avec la structure de *Original*, été 2019, feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, Rouyn-Noranda. Source : Courtoisie de Claudette Happyjack et de Pascale-Josée Binette. Tous droits réservés.

Figures 28. Andréane Boulanger, Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash, *Original*, été 2019, acrylique sur feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Annie-Claude Luneau, 2019. « Une nouvelle étape franchie dans l'embellissement du parc Bérard à Val-d'Or ». Radio-Canada, 10 septembre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1294366/oeuvre-original-ephemere-parc-bedard-valdor>. Photos : Radio-Canada / Mélanie Picard.

Figure 29. Andréane Boulanger, Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash, *Original*, été 2019, acrylique sur feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Annie-Claude Luneau, 2019. « Une nouvelle étape franchie dans l'embellissement du parc Bérard à Val-d'Or ». Radio-Canada, 10 septembre

2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1294366/oeuvre-original-ephemere-parc-bedard-valdor>. Photo : Radio-Canada / Mélanie Picard.

Liste des abréviations

CAAVD : Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or.

PPCMA : Poste de police communautaire mixte autochtone.

VOART : Centre d'exposition de Val-d'Or.

À mes grands-parents qui m'ont donné envie d'en connaître davantage sur l'histoire du territoire anicinabe d'Abitibi et de ses habitant.e.s

Remerciements

Mes premiers remerciements vont sans l'ombre d'un doute à Louise Vigneault, qui, en plus de sa générosité et de sa présence, a su faire preuve d'une patience inouïe à mon égard.

Un énorme merci à Virginia Pésémapéo-Bordeleau, Pascale-Josée Binette, Marianne Trudel, Geneviève Béland, Caroline Lemire, pour leur générosité et leurs communications instructives quant à la vie artistique de leur région. Un merci spécial à Carmelle Adam pour avoir partagé sa passion sur l'art de l'Abitibi avec moi, puis à Kigos Papaté pour s'être ouvert à moi comme il l'a fait. Sans elles et eux, la réalisation de ce mémoire n'aurait pu être possible.

Un merci très spécial aux deux familles que j'ai le privilège d'avoir dans ma vie ; ma famille donnée, mes parents Yolaine et Richard pour leurs précieux conseils, leur amour inconditionnel et leur support indéfectible dans tout ce que je fais, mes grands-parents, oncles et tantes qui m'ont encouragé et soutenu de multiples façons du début à la fin de mon parcours, m'accueillant toujours à bras ouverts lorsque je les visite, puis ma famille choisie, dont les membres se reconnaîtront. Un merci particulier à Céline, force de la nature, pour ses commentaires attentifs et son regard aiguisé qui m'ont été d'une utilité extraordinaire. Merci à mon amoureux, à mes ami.e.s qui ont pris soin, m'ont supportée et encouragée, me donnant le courage de persévérer. En somme, merci à toutes celles et ceux qui partagent ma vie et qui par leur présence m'ont donné la force de continuer malgré les difficultés.

Un grand merci à Marie-Ève Ménard, chère bibliothécaire qui a été d'une aide essentielle particulièrement en fin de parcours. Merci également aux employé.e.s du Atomic Café, qui font de ce lieu un espace de rédaction chaleureux et particulièrement accueillant.

Mon remerciement final va à ces artistes autochtones en Abitibi qui osent prendre la parole, et qui, par le fait même, participent à un acte de conscientisation et contribuent ainsi à construire un monde meilleur.

Avant-Propos

Du plus loin que je me souviens, je porte un amour incommensurable pour les vastes et multiples plans d'eau bordés d'épinettes noires de l'Abitibi, qui ont permis aux Autochtones, gardiens immémoriaux de ces terres, de parcourir le territoire d'un bout à l'autre, longtemps avant l'arrivée des Européens¹. Je côtoie ce paysage cycliquement depuis ma naissance, en me demandant chaque fois que j'y mets les pieds comment il est possible que les Autochtones soient marginalisés ainsi de la vie sociale, culturelle et politique des villes de cette région. Cette interrogation a pris une nouvelle proportion lorsque la « crise de Val-d'Or » a éclaté à l'automne 2015 : le reportage de l'émission *Enquête*, où des femmes autochtones dénonçaient des abus physiques et psychologiques de la part des agents de la SQ, a alors participé à créer un contexte sociopolitique très tendu dans cette municipalité qui a vu naître mes parents. Ces tensions étaient toutefois perceptibles avant l'éclatement de cette crise, il serait d'ailleurs plus juste de les évoquer comme relevant d'un racisme systémique qui teinte le rapport entre Autochtones et allochtones dans la ville depuis sa fondation. Est-il nécessaire de rappeler qu'il n'y a pas si longtemps, les Autochtones n'avaient pas le droit de fréquenter certains bars et que l'accès au logement pour ces derniers est encore un problème dans la municipalité? Dans les jours qui ont suivi la diffusion du reportage, j'ai eu l'impression que le seul fait que des femmes autochtones s'expriment sur leurs rapports avec la police dans l'espace public était confrontant pour plusieurs résidents de Val-d'Or, dont certains de mes proches. Ce nouveau narratif qui « ternissait » l'image de leur ville, dans l'espace social et médiatique national, apparaissait difficile à accepter. Face à l'impuissance ressentie, j'ai eu envie de réfléchir plus concrètement sur la place que pouvaient tenir les discours autochtones en ces terres colonisées, d'une perspective actuelle. Plusieurs années se sont écoulées avant que je choisisse d'entamer cette étude, j'ai changé quelques fois d'idées souhaitant d'abord aborder un sujet moins confrontant. J'en suis toutefois venue à la conclusion que cela avait plus de sens pour moi d'étudier les formes de répressions culturelles actuelles qui se

¹ Selon le *Schéma d'aménagement et de développement révisé de l'Abitibi* entrée en vigueur en 2010, une « présence humaine » est répertoriée sur le territoire depuis au moins 6000 ans, datant possiblement même de 8000 ans dépendamment du moment exact de la fonte des glaciers, qui n'est pas connu (Grenier, Vachon, Cardinal, Dubé et Rivard 2010 : 4).

passaient directement à l'endroit d'où je viens, malgré les difficultés que cela pouvait entraîner.

L'œuvre de Virginia Pésémapéo-Bordeleau *Poésie en marche sur Sindy* (2017), réalisée dans le cadre de l'exposition « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », est une affirmation artistique qui résulte directement des tensions sociopolitiques survenues à Val-d'Or à l'automne 2015. En constatant la puissance de cette démarche artistique, j'ai tout de suite souhaité l'inclure dans mon corpus. C'est donc à partir d'elle que j'ai constitué ma problématique. J'ai également choisi d'étudier uniquement les œuvres réalisées dans les villes et des zones publiques s'adressant aux Autochtones comme aux Allochtones. À vrai dire, je ne me sentais pas à l'aise de mener des recherches sur des œuvres réalisées dans les communautés, considérant ma position d'allochtone.

À ce propos, je souhaite mentionner les questionnements éthiques qui ont traversé mon parcours, en tant que personne eurodescendante universitaire s'intéressant à l'art de peuples colonisés d'un regard extérieur. Je me suis posé beaucoup de questions sur ma position, sur ma légitimité et sur les impacts possibles de mon travail : j'ai eu beaucoup de mal à me sentir légitime d'écrire sur ces œuvres surtout dans le contexte actuel où l'on questionne de plus en plus les méthodes de production du savoir. Après plusieurs lectures et réflexions encore en cours à ce jour, j'en suis venue à la conclusion provisoire que la peur de faire un faux pas et la culpabilité de mon privilège ne devaient pas devenir paralysant au point où je me dédouane de mes responsabilités en tant qu'eurodescendante qui bénéficie de privilèges issus de la colonisation des Premiers Peuples, et que je cesse de m'intéresser aux œuvres qui le confronte.

En ce sens, sachant que ma posture pose certaines limites par rapport au sujet que j'ai choisi, j'ai entrepris plusieurs démarches afin de trouver la meilleure approche². J'ai entre autres suivi, à titre d'étudiante libre, un cours universitaire d'éthique et de

² J'ai notamment assisté au 4^e Séminaire sur l'éthique de la recherche avec les Peuples autochtones à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, qui se tenait au Pavillon des premiers peuples à Val-d'Or (22 et 23 novembre 2018), puis au 2^e colloque « Résistances des femmes autochtones dans les Amériques » tenu en septembre 2019 à Montréal.

collaboration au printemps 2019. Ce cours m'a permis de réfléchir plus concrètement sur les enjeux liés à ma posture de chercheuse universitaire face à des sujets qui touchent les Autochtones, me poussant à assumer cette position qui est la mienne, tout en accueillant la possibilité d'être critiquée de manière à ce que ça puisse faire évoluer les idées.

Dans l'idée de réfléchir ces œuvres à partir de leur ancrage culturel et de les situer dans l'espace, au cours de l'été 2019, j'ai occupé un poste d'agente à l'accueil, et d'assistante à la recherche, au Ma, musée d'art de Rouyn-Noranda, ce qui m'a permis de travailler sur l'exposition célébrant les 30 ans de carrière de Virginia Pésémapéo-Bordeleau. C'est lors de l'organisation de cette rétrospective artistique que j'ai pu rencontrer l'artiste pour la première fois. Le fait d'être sur place m'a également permis d'avoir une meilleure compréhension du milieu artistique dans la région et de connaître les initiatives actuelles concernant l'art autochtone, notamment à travers l'organisme Minwashin, né en 2017, qui vise à promouvoir la culture anicinabe. Cette immersion dans le monde culturel et artistique de la région m'a permis d'identifier les personnes à rencontrer pour la suite, puis de préparer mon travail de terrain. D'ailleurs, ces rencontres m'ont non seulement permis de m'assurer que mon projet de recherche était bien accueilli, mais également de relayer des informations pertinentes quant à l'analyse et à la compréhension des œuvres de mon corpus. J'ai senti que les membres autochtones du milieu culturel de la région semblaient intéressés à ce que je travaille sur ce sujet, ce qui m'a encouragé à poursuivre en ce sens.

Je dois avouer que, malgré les tentatives de ne pas tomber dans une essentialisation des cultures autochtones, ce mémoire présente quelques limites à cet égard. En effet, la rareté de la documentation disponible et ma position culturelle extérieure m'ont parfois contraint à prendre des raccourcis théoriques, ce dont je trouve important de rendre compte. Je pense toutefois que dans le cadre de recherches subséquentes, ces lacunes pourraient être comblées par d'autres travaux de terrain, ou mieux encore, par des travaux directement issus de milieux autochtones. De plus, la richesse indéniable du milieu culturel autochtone abitibien m'a contrainte à faire des choix pour rester concise et ne pas m'égarer. Je tiens toutefois à mentionner la forte présence de femmes dans ce dernier et leur

participation dynamique dans le monde des arts abitibien qui mériterait une étude approfondie.

En somme, j'ai appris énormément en menant ces recherches, qui m'ont permis d'être en contact avec une histoire que l'on ne m'a pas enseignée à l'école, pourtant essentielle pour comprendre notre présent et penser un futur plus juste. L'histoire de l'art autochtone en Abitibi est un sujet riche et peu connu pourtant passionnant. Je suis donc heureuse d'avoir le privilège de partager une partie de ce que j'ai appris durant ce processus de recherche.

Sur ce, bonne lecture!

*For Nishnaabeg thinkers, resistance and resurgence are not only our response to colonialism, they are our only responsibility in the face of colonialism.*³

- Leanne Betasamosake Simpson, professeure et artiste michi saagig nishnaabeg⁴.

³ Leanne Betasamosake Simpson, 2011. *Dancing On Our Turtle's Back : Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg : Arbeiter Ring Publishing, p. 66.

⁴ Pour plus d'informations sur l'auteure, visiter son site web : <https://www.leannesimpson.ca/about>.

INTRODUCTION

En émergence dès les années 1980 et 1990⁵, un phénomène d'affirmation culturelle autochtone est ostensible dans les zones urbaines abitibiennes à partir des années 2000. Le sociologue de l'art huron-wendat Guy Sioui Durand ira même jusqu'à affirmer qu'une « réappropriation de la *présence autochtone* » est en cours en Abitibi. Par le fait même, l'auteur met en lumière, dans son article « L'Onderha », le rôle essentiel joué par les artistes dans cette affirmation identitaire (2016 : 15). Cette nouvelle présence dans le milieu des arts est perceptible, entre autres, par la multiplication d'expositions produites entièrement ou en collaboration avec des artistes autochtones⁶, l'ouverture du Centre culturel Kinawit (où des résidences d'artistes et des ateliers de culture traditionnelle sont organisés), ainsi que par la mise sur pied en 2018 de l'organisme Minwashin, qui a pour mission « de soutenir, de développer et de célébrer » les arts, la langue et la culture anicinabek⁷ (Minwashin 2021). Partie prenante de ce mouvement, on constate la présence de plus en plus marquée d'œuvres environnementales communautaires⁸ dans les espaces publics. Prenant pour canevas les parcs et les terrains vagues des villes, leurs concepteur.trice.s s'inspirent du climat social actuel. En effet, il semble que la totalité des productions artistiques *in situ* collaboratives réalisées dans les 25 dernières années en Abitibi traitent toutes d'enjeux coloniaux contemporains. Mon attention s'est portée particulièrement sur

⁵ On dénote, entre autres : quelques expositions solos pour l'artiste métisse eeyoue Virginia Pésémapéo-Bordeleau (au Centre d'exposition de Rouyn-Noranda et à la Galerie du Centre culturel de Val-d'Or en 1985) ; la mise sur pied des cycles d'expositions « Présence » (au Centre culturel de Val-d'Or en 1999) qui a accueilli des artistes autochtones, dont Glenna Matoush, Sonia Robertson et Virginia Pésémapéo-Bordeleau ; puis l'exposition « Abitibiwinni : 6000 ans d'histoire » (1996-2005) initiée par le Centre d'exposition d'Amos en collaboration avec Archéo 08 et la Société Matcite8eia.

⁶ Notamment « Parce que l'urbanité est aussi anicinabe » (d'abord présentée au Centre d'exposition de Val-d'Or de 2014 à 2016, l'exposition est maintenant permanente au Centre Kinawit), « Nikiwin / Renaissance / Rebirth », « Aki Odehi - Cicatrices de la Terre-Mère » (Centre d'exposition de Val-d'Or, 2014 et 2017), « Dialogue deux » (MA, musée d'art de Rouyn-Noranda, 2015), « Empreintes de pas – Une marche à travers les générations » (Institut culturel cri aanischaaukamikw) et « L'ourse cosmique » de Virginia Pésémapéo-Bordeleau (Centre d'exposition d'Amos, 2019).

⁷ Les Anicinabek sont les Premiers Peuples de l'Abitibi.

⁸ « Œuvres environnementales » désigne, pour cette étude, des réalisations extérieures éphémères entretenant une relation directe et physique avec l'environnement (*in situ*). Le mot « communautaire » lui, réfère à la participation du public à certaines étapes de création des œuvres.

ces œuvres déployées en extérieur puisqu'à travers elles, des artistes prennent part à la vie sociale de la région, exprimant dans des lieux publics, un point de vue autochtone sur les enjeux sociopolitiques actuels.

J'ai relevé une totalité de quatre œuvres environnementales communautaires exposées dans l'espace urbain entre 1997 et 2019. Réalisée par l'artiste métisse eeyoue Virginia Pésémapéo Bordeleau lors du 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue, *Des pierres qui prient* est la première œuvre autochtone contemporaine de ce type produite dans la région. Elle apparaît dans le paysage amossois à l'été 1997. Vingt ans plus tard, en 2017, la même artiste conçoit plusieurs jardins dans différents endroits publics de la ville de Val-d'Or pour son œuvre *Poésie en marche pour Sindy* dans le cadre de l'exposition « Aki Odehi - Cicatrices de la Terre-Mère ». Dans la même exposition, l'installation *Otipi* (2017) de Kigos Papatè (Kevin Papatie)⁹ prend forme au parc de la Source-Gabriel-Commanda, également situé à Val-d'Or. Finalement, le projet *Orignal* est lui aussi réalisé dans la ville minière deux années plus tard. Édifiée à l'été 2019 au parc Bérard, lieu symbolique de la présence autochtone dans la ville, l'œuvre chapeautée par l'artiste de Rouyn-Noranda Andréanne Boulanger est réalisée en collaboration avec les artistes autochtones Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash.

Il faut savoir que le contexte urbain dans lequel ces manifestations artistiques contemporaines ont été réalisées est particulièrement hostile aux Autochtones. Ils doivent par exemple composer avec la présence d'un racisme systémique (Comité de lutte au racisme et à la discrimination de la Ville de Val-d'Or 2017 ; Deshaies 2018a) qui se traduit, entre autres, par une grande difficulté d'accès au logement en milieu urbain (Abastado 2020 ; Cunningham, Lévesque, Cloutier et Dugré 2009 : 3), ainsi que par un traitement défavorable de la police à leur égard (Marchand 2015). Ces inégalités résultent directement des plans de colonisation du dernier siècle¹⁰, qui encore aujourd'hui légitiment la mainmise

⁹ Depuis quelques années, l'artiste préfère utiliser le nom que son grand-père lui a donné alors qu'il était enfant : « Moi je préfère Kigos, ça veut dire poisson [...] Kevin Lee Robert Papatie, c'est mon nom catholique » (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021).

¹⁰ Le développement démographique et économique de la région s'accélère au début du 20^e siècle supporté par les plans de colonisation Gordon (1932-1934) et Vautrin (1935-1937), respectivement instaurés par le

des eurodescendant.e.s sur un territoire anicinabe qui n'a jamais été cédé. En effet, afin de favoriser la colonisation au début du 20^e siècle et d'encourager les Canadiens français à venir s'installer en ces territoires reculés, les instances gouvernementales morcellent le territoire anicinabe en lots qu'ils distribuent gratuitement aux colons. Le chercheur en travail social anicinabe Alex Cheezo relève à ce sujet l'incompatibilité entre les valeurs de son peuple et le processus de privatisation des terres survenu en Abitibi :

La notion de propriété et de possession des Européens n'est pas compatible avec les valeurs des Anishnabek. Les autochtones sont liés aux territoires, la terre ne peut être achetée ou vendue : c'est comme si vous vendiez votre mère. La philosophie Anishnabe est claire : nous appartenons à la terre, même nos vies, et elle nous est seulement prêtée pour un temps. (Cheezo 2020 : 16)

Conséquemment, l'introduction des propriétés privées brime la liberté de mouvement des Premiers Peuples de l'Abitibi, qui se voient dans l'obligation d'adapter leur mode de vie nomade à un mode de vie sédentaire au cours du 20^e siècle. Dans leur ouvrage *Le piège de la liberté : les peuples autochtones dans l'engrenage des régimes coloniaux* (2017), le sociologue Jean-Philippe Warren ainsi que le sociologue et historien Denys Delâge corroborent les propos de Cheezo. En effet, ils mentionnent qu'en introduisant un système de pensée centrée sur le contrôle du territoire, où les ressources naturelles ont une valeur monétaire, les nouveaux venus affectent de manière importante la spiritualité des Autochtones, qui adhèrent à une cosmogonie animiste, basée sur le respect de la Terre-Mère (2017 : 53). Leurs affirmations, axées plus globalement sur les bouleversements historiques des derniers siècles en Amérique du Nord, sont précédées également par celles de l'ethnologue Philippe Descola (2015) et de la professeure de littérature Mishuana Goeman (2013). En effet, ces auteur.e.s arrivent tous à la conclusion que l'introduction du système capitaliste et de la propriété privée, issue de la colonisation du continent, ont affecté les Autochtones d'Amérique du Nord dans toutes les dimensions de leur existence. La manière dont les œuvres du corpus de la présente étude se déploient dans l'espace confronte cette conception du monde implantée lors de la colonisation de la région. En effet, par leur forme, ainsi que par les démarches des artistes qui s'y rattachent, ces

gouvernement fédéral (en partenariat toutefois avec les provinces et les municipalités), puis par le gouvernement provincial (Paquin 1979 : 48, 81-83).

réalisations éphémères semblent revaloriser des éléments culturels appartenant à une identité autochtone plus près du cosmocentrisme que de l'anthropocentrisme. Le refus des artistes d'adhérer au rapport à l'espace instauré lors de la colonisation, en renouant avec une forme d'animisme, et en valorisant ainsi une identité autochtone dans les villes, symboles ultimes de la dépossession territoriale et spirituelle, représente conséquemment un des points cruciaux de cette étude.

Ces démarches artistiques environnementales semblent également participer à un phénomène de résistance artistique au sens où l'entend la professeure michi saagig nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson dans l'ouvrage *Dancing on our turtle's back : Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*, où elle rappelle que la création constitue une des nombreuses formes de résistance autochtone (2011 : 101) et permet en ce sens de se soustraire du système dominant (2011 : 93). Les villes étant des lieux où les conséquences de la colonisation sont encore particulièrement tangibles pour les Autochtones d'Abitibi, ces œuvres réalisées en pleins centres urbains confrontent le rapport mercantile au territoire instauré à travers le colonialisme et valorisent une dimension spirituelle tout autre. En ce sens, ces manifestations artistiques peuvent être perçues comme militantes et réfléchies dans un contexte de résistance. De plus, en vue d'une étude de la Fondation autochtone de guérison menée par Linda Archibald, l'ensemble des démarches artistiques de mon corpus semble également participer à un mouvement de guérison¹¹. En effet, la travailleuse sociale montre dans ce rapport intitulé « La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison : la guérison par les activités créatives » (2012) que celles-ci peuvent faire partie d'un cheminement de guérison autochtone en permettant une connexion à une culture, et donc à une identité que l'on a tenté d'effacer (Archibald 2012 : 2-3). Ces propos sont entérinés par l'art-thérapeute innue Sonia Robertson qui ajoute que l'art-thérapie est particulièrement adaptée au besoin

¹¹ Ces réflexions amenées par Archibald ont également été relayées dans le cadre d'une communication lors des « Rendez-vous de la recherche émergente 2019 » du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), de même que dans une publication du CRILCQ qui lui faisait suite. Ces événements ont eu lieu alors que ce projet de mémoire prenait forme et comportent ainsi l'ébauche du cadre théorique, un bref historique de l'Abitibi similaire à celui réalisé au chapitre 1, puis une analyse sommaire de l'œuvre *Poésie en marche pour Sindy*. Il est possible de consulter l'article en ligne à l'adresse suivante : <https://crilcq.org/publications/publications-numeriques/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2019/>.

de guérison en contexte autochtone (2017 : 6). Selon elle, cette forme de traitement est cohérente avec les cultures des Premières Nations. Dans un essai produit dans le cadre de ses études universitaires, elle s'intéresse au besoin de guérison formulé par la Fondation autochtone de guérison, puis mentionne à ce sujet que : « L'utilisation de l'art dans la démarche de guérison fournit un contenant où la souffrance peut être exprimée et transformée. » (Robertson 2017 : 11). À ce propos, j'ai constaté que chacune des œuvres environnementales communautaires contemporaines réalisées en Abitibi, en plus de traiter de blessures coloniales spécifiques à son lieu de création, valorise une identité autochtone par ses formes et les différents éléments qui la composent.

Pour ces raisons, en regard de l'histoire coloniale complexe de la région abitibienne, je souhaite étudier la manière dont la réalité territoriale anicinabe en zones urbaines d'Abitibi participe à l'élaboration d'œuvres environnementales collaboratives et éphémères, à l'intérieur d'une démarche thérapeutique de résistance. Je propose ainsi d'étudier quatre œuvres déployées dans l'espace urbain de 1997 à 2019, afin de réfléchir aux façons par lesquelles, du fait de leur forme spécifique, de leur lieu de création et de leurs différentes composantes, elles valorisent une identité autochtone et participent à la grande marche vers la guérison entreprise dans les dernières décennies par les Autochtones d'Abitibi. Puisque le territoire est au centre des enjeux coloniaux, je propose également de me pencher sur les possibles liens entre les traumatismes spécifiques abordés par les artistes dans ces œuvres *in situ* et la façon dont les productions artistiques prennent place dans l'espace public des villes.

À mon grand étonnement, j'ai constaté que peu de documentation existe sur ces démarches artistiques d'envergure : outre un catalogue consacré à l'exposition « 20 000 lieues/lieux sur l'esker d'Amos » (Centre d'exposition d'Amos 1998), le communiqué de presse lancé lors de l'inauguration de « Aki Odehi - Cicatrices de la Terre-Mère » (Fiset, Adam et Robertson 2017) et quelques articles et chroniques majoritairement diffusés dans des médias locaux ou dans des revues spécialisées¹², peu d'encre a coulé à propos des

¹² Richard 1998b ; Sioui Durand 1998a et 2016 ; Ataman 2017 ; Deshaies 2017 ; Grenier 2017 ; Rivard-Boudreau 2017 et 2019 ; Paquette 2018 ; Graff 2019 ; Luneau 2019 ; Pésémapéo-Bordeleau 2019a et 2019b.

œuvres qui constituent mon corpus. Les articles de journaux, publiés pour la plupart dans des médias à faible tirage, bien qu'éclairants quant à leur contexte de création, offrent des analyses limitées et se contentent pour la plupart de rapporter des faits. Si les quelques publications parues dans les revues d'histoire de l'art offrent des réflexions pertinentes sur les démarches artistiques à l'étude, leur brièveté ne permet pas de livrer des analyses approfondies. Ainsi, il ne se trouve aucune étude détaillée sur ces réalisations artistiques contemporaines. Reste que les quelques documents produits de première main, soit par les artistes et commissaires des expositions, permettent de recueillir un aperçu de leurs démarches spécifiques (Richard 1998a ; Papatè 2018 ; Pésémapéo-Bordeleau 2019a et 2019b ; Robertson 2020). Parmi ceux-ci, une vidéo réalisée par Kigos Papatè, documentant les performances artistiques produites dans le cadre de « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », résume le déroulement des cinq œuvres de l'exposition produites à l'été 2017.

En outre, puisque Guy Sioui Durand est l'un des rares spécialistes à s'intéresser à l'évolution culturelle autochtone de façon détaillée en Abitibi, il apparaît essentiel de mentionner son apport dans le domaine notamment dans l'article du périodique culturel *Inter* mentionné en ouverture (2016). Le sociologue de l'art y aborde l'émergence récente des arts autochtones dans le milieu artistique de la région de façon détaillée, relevant les différentes initiatives des dernières années. Bien qu'il ne discute pas des œuvres environnementales en profondeur, l'auteur dénote, entre autres, une multiplication des expériences de collaboration entre Autochtones et allochtones à travers différentes expositions muséales dans les années 2000 (2016 : 15). À ce titre, la contribution de Sioui Durand permet essentiellement de confirmer le phénomène de résurgence artistique autochtone dans la région auquel les œuvres de mon corpus participent. Dans la même veine, la contribution de Cassiopee Benjamin, qui a produit un mémoire en développement du tourisme en 2019 en collaboration avec l'organisme Minwashin, donne également un aperçu du développement culturel autochtone d'un point de vue actuel dans la région. Dans son étude qui a pour titre « Résurgence anicinabe et décolonisation des savoirs : Cocréation/corecherche avec Minwashin pour réfléchir à la touristification des pratiques culturelles et artistiques », elle s'intéresse au tourisme autochtone dans la région, étudiant

le développement de l'organisme à la lumière du phénomène de résurgence autochtone. Par le biais de segments d'entretiens réalisés avec plusieurs membres des communautés autochtones de l'Abitibi-Témiscamingue, cette recherche révèle plusieurs informations quant à l'état de la culture anicinabe dans la région. Bien que ces partages soient fort instructifs sur l'état actuel des choses dans ce domaine, l'auteure, par son champ d'études, touche très peu aux réalisations artistiques autochtones contemporaines en zones urbaines, n'offrant aucune information quant au corpus étudié.

Plus globalement, parmi les quelques travaux sur les œuvres environnementales autochtones au Québec et au Canada, les mémoires de Chloë Charce (2008) et de Marie-Ève Marchand (2008), portant tous deux sur l'installation et la performance comme modes d'expressions artistiques identitaires chez des artistes autochtones contemporaines, apparaissent les plus pertinents. Bien que ces contributions offrent une brève description de l'œuvre environnementale *Je te sens concernée 2* (2000, Rouyn-Noranda), réalisée par Sonia Robertson à Rouyn-Noranda (Charce 2008 : 69 ; Marchand 2008 : 108), elles ne traitent pas d'œuvres environnementales *collaboratives* en Abitibi. Elles mettent malgré tout en lumière la force qui se dégage de la performance et de l'installation *in situ* comme modes d'expressions, dans un contexte de dépossession coloniale. À cet égard, l'historienne de l'art Chloë Charce analyse précisément la quête identitaire des artistes autochtones Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore à travers leurs pratiques artistiques environnementales (2008). En relevant les éléments liés à une « tradition autochtone » dans leurs œuvres, le travail de Charce permet d'engager mes analyses dans un continuum existant quant aux pratiques artistiques environnementales autochtones de (re)valorisation identitaire. Dans le même ordre d'idées, l'anthropologue Marie-Ève Marchand étudie la redéfinition d'une identité autochtone à travers des installations artistiques réalisées par Sonia Robertson et Nadia Myre (2008 : 10). Ses réflexions trahissent toutefois une perspective un peu figée selon laquelle les Autochtones produisent des œuvres avant tout pour être reconnus des allochtones, ou du moins de la collectivité (Marchand 2008 : 24, 63) ce qui, à l'inverse de l'étude de Charce, confère peu d'agentivité aux artistes. Les œuvres de la présente étude ont plutôt pour but de participer à un processus d'affirmation identitaire et artistique en cours. De la contribution de Marchand, je retiendrai

tout de même ses données relatives à l'interrelation entre le territoire et l'identité autochtone (2008 : 56). Charce et Marchand abordent également la notion de « territoire imaginaire » (Marchand 2008 : 58 ; Charce 2008 : 4) pensée d'abord par Guy Sioui Durand (1999). Prenant pour point de départ cette notion, je retiens également la réflexion de Marchand selon laquelle l'espace habité par l'œuvre environnementale est « double », puisqu'au-delà de prendre place physiquement, elle prend également place de façon « immatérielle » dans l'imaginaire et la dimension symbolique (Marchand 2008 : 30), ce qui s'applique expressément aux œuvres *in situ* de mon corpus.

Au sujet des données sociohistoriques, je n'ai trouvé que des analyses partielles sur l'essor culturel autochtone, ostensible en Abitibi dans les dernières décennies. Les différentes stratégies mises en place par les communautés autochtones de la région afin d'affirmer leur identité et ainsi de mettre en place un processus de guérison, par l'intermédiaire notamment de la création d'œuvres environnementales urbaines, ne sont que très rarement relatées par le consortium médiatique provincial. C'est peut-être ce qui explique le peu de curiosité, et donc l'absence d'analyses approfondies sur ces réalisations artistiques. Par ce travail, en réfléchissant à la place que prennent ces productions artistiques communautaires dans l'espace public, je souhaite participer modestement au développement d'un intérêt collectif face à cet essor culturel unique qui se déploie loin des grands centres urbains.

Dans un contexte où le processus de colonisation en Abitibi continue d'avoir des répercussions dans le monde actuel, il apparaît primordial de mener une réflexion éthique sur la façon d'entreprendre des recherches sur l'art autochtone d'un point de vue extérieur. À ce sujet, les sociologues Baptiste Godrie et Marie Dos Santos soutiennent que la façon dont le savoir est acquis et transmis relève d'un rapport de pouvoir. À cet égard, les auteurs mettent en garde les universitaires détenteurs d'une autorité épistémique dans la production des savoirs contre la possibilité d'un renforcement des inégalités dans les études liées à l'autochtonie induit par leur positionnement privilégié (Godrie et Dos Santos 2017 : 8). Ne souhaitant pas augmenter ces disparités, tout en constatant les limites que pose ma position de chercheuse universitaire allochtone, je me suis demandé comment faire pour favoriser

la diminution des inégalités épistémiques. À cet effet, Betamasamosake Simpson expose la notion de « Biskaabiiyang », qui réfère à la création d'un fleurissement politique et culturel autochtone. Elle évoque ce terme comme une dénomination du mot décolonisation : « *Conceptually, they are using Biskaabiiyang in the same way Indigenous scholars have been using the term “decolonizing” – to pick up the things we were forced to leave behind, whether they are songs, dances, values, or philosophies, and bring them into existence in the future.* » (Betamasamosake Simpson 2016 : 49-50). Dans son explication de la notion de « Biskaabiiyang », Betamasamosake Simpson appelle à reconnaître les personnes autochtones détentrices de savoirs comme sources officielles de connaissance. Voilà pourquoi, aux vues des limites du regard qui est le mien quant aux réalisations artistiques à l'étude, ainsi qu'aux cosmologies auxquelles elles réfèrent, j'ai choisi de privilégier les sources provenant directement d'intervenant.e.s autochtones. En territoire anicinabe d'Abitibi, de plus en plus d'académicien.ne.s et de penseur.euse.s anicinabek, eeyous, attikameks, entre autres, étudient leur histoire et contribuent ainsi à créer de la documentation disponible (pour ne nommer qu'eux et elles : Basile 2017 ; Kistabish 2018 ; Binette 2018 ; Binette 2019 ; Cheezo 2020). Ainsi, j'ai choisi délibérément de prioriser les voix de ces personnes qui offrent une perspective épistémologiquement plus juste sur leur réalité.

Sous la même tangente, cherchant à pallier le manque de documentation disponible sur le milieu de l'art autochtone en Abitibi et plus précisément sur les œuvres environnementales qui y ont été produites, j'ai choisi d'adopter une approche de terrain sous la forme d'entrevues semi-dirigées. Ainsi, je suis allée à la rencontre d'artistes et d'actrices du milieu culturel de la région en quête d'informations sur mon sujet. Entamé à l'été 2019, mon terrain de recherche s'est déroulé en trois temps. Lors d'une première présence en Abitibi à l'été 2019, j'ai d'abord pu rencontrer Geneviève Binette, alors chargée de projet pour l'organisme Minwashin à Rouyn-Noranda. Elle m'a entretenue des mesures mises en place afin de favoriser l'émergence culturelle anicinabe dans la région. Le même été, j'ai visité l'artiste Virginia Pésémapéo-Bordeleau et nous avons discuté de ses inspirations quant à la création de ses œuvres environnementales. L'artiste m'a également fourni des informations supplémentaires lors d'un échange courriel à l'hiver

2021. Dans un deuxième temps, j'ai assisté au congrès annuel de la Société des Musées du Québec (SMQ) à Rimouski en octobre de la même année, où était présentée notamment une discussion sur « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère ». Sonia Robertson (commissaire) et Carmelle Adam (directrice du Centre d'exposition de Val-d'Or) y exposaient la démarche de l'exposition présentée en Abitibi-Témiscamingue à l'été 2017. J'ai alors profité de leur présence pour les questionner, puis j'ai été en mesure d'approfondir l'entrevue avec Carmelle Adam lors d'une ultime visite en Abitibi à l'automne 2020. Certaines rencontres ont pu se faire en personne tandis que d'autres ont été réalisées en ligne. Lors de ce dernier passage dans la région, les actrices du milieu culturel Caroline Lemire (directrice de l'organisme Minwashin), Geneviève Béland (chargée de projet pour la sculpture *Orignal*), Carmelle Adam (directrice du Centre d'exposition de Val-d'Or) et Marianne Trudel (directrice du Centre d'exposition d'Amos), m'ont entretenue longuement de la place de plus en plus importante accordée aux réalisations artistiques autochtones dans la région. À mon heureuse surprise, les deux directrices de musées étaient en poste lors de la réalisation de la totalité des œuvres de mon corpus, ce qui m'a permis d'avoir accès à des informations détaillées sur leurs contextes de création. Au cours de cette troisième visite, j'ai également eu la chance de rencontrer Pascale-Josée Binette et Kigos Papatè, qui m'ont partagé leurs inspirations quant à leur démarche artistique respective. En quête de détails supplémentaires sur le déroulement de sa performance, j'ai sollicité un deuxième entretien avec Papatè à la fin de l'été 2021. J'ai ainsi eu la chance de côtoyer des participant.e.s à la conception de chacune des œuvres de mon corpus. En résumé, l'extraordinaire générosité commune aux personnes rencontrées m'a permis d'accéder à des informations inédites m'autorisant à réfléchir sous un meilleur jour, avec plus de précision, comment les œuvres de mon corpus s'inscrivent dans le paysage culturel contemporain des villes d'Abitibi.

Précisons finalement que le terme Anicinabe (Anicinabek au pluriel) sera privilégié dans ce travail afin de désigner les habitant.e.s immémoriaux du territoire que l'on nomme aujourd'hui l'Abitibi. Selon le professeur en études canadiennes également membre de la communauté ojibwe de Garden River, Karl S. Hele, ce mot, qui peut être orthographié de plusieurs manières, désigne : « [...] un groupe de Premières Nations apparentées

culturellement et linguistiquement, vivant au Canada et aux États-Unis et concentrées autour des Grand Lacs. » (Hele 2020). Le chercheur Alex Cheezo définit pour sa part le groupe auquel il appartient ainsi : « Lors de l'arrivée des Européens en Amérique du Nord, les peuples de la famille linguistique algonquienne occupaient le tiers du territoire de la province de Québec, le quart de l'Ontario jusqu'aux États-Unis. Ils s'identifiaient comme Anishnabek, ce qui signifie les hommes vrais. » (2020 : 11). Bien que le terme « Algonquin » soit plus précis pour désigner les Autochtones de la région témiscabitiennaise, puisqu'il désigne la fraction des Anicinabek qui y vivent (en incluant les Anicinabek d'Ontario), le mot « Anicinabek » est priorisé parce qu'il est préconisé, la plupart du temps, par ces derniers pour s'identifier (Jacob, Paquin et Létourneau 2019). De plus, le vocable algonquin issu du français, apparu pour la première fois dans les écrits de Champlain, résulterait d'une erreur de compréhension (Inksetter 2017 : 20). Plusieurs formes orthographiques existant pour ce mot, j'ai privilégié celle employée par l'anthropologue Marie-Pierre Bousquet dans son livre sur les Autochtones d'Abitibi *Les Anicinabek, du bois à l'asphalte – Le déracinement des Algonquins du Québec* (2016b).

Enfin, les sections qui suivent sont séparées selon deux logiques : puisqu'elles participent à l'émergence d'un phénomène artistique en cours, les réalisations artistiques analysées sont d'abord présentées en ordre chronologique, allant de l'avènement de la première œuvre environnementale autochtone en Abitibi (1997), à la plus récente (2019). Dans un deuxième temps, puisque leur contexte sociohistorique spécifique est intrinsèquement lié à leur élaboration, j'ai choisi de diviser mes chapitres en fonction des enjeux coloniaux spécifiques auxquels elles réfèrent. Ainsi, mon mémoire comporte trois sections : la première porte sur *Des pierres qui prient* (Pésémapéo-Bordeleau 1997) et la dépossession spirituelle et territoriale des Anicinabek lors du développement de la ville d'Amos et de son diocèse. Afin d'étudier les différents matériaux de l'œuvre et leurs dispositions symboliques dans la ville, les travaux de l'anthropologue Marie-Pierre Bousquet, issus d'un travail de terrain immersif et rigoureux mené à Pikogan, sont mobilisés. Dans l'ouvrage *Les Anicinabek, du bois à l'asphalte - Le déracinement des Algonquins du Québec* (2016b), de même que dans plusieurs publications connexes (2012a ; 2012b ; 2014 ; 2015), l'auteure s'intéresse à l'histoire spécifique des membres de

cette communauté située à moins de 10 km de la ville d'Amos, dont plusieurs membres ont participé à la mise en place *Des pierres qui prient*. Détaillant les effets néfastes de leur internement au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery sur leur spiritualité, les études menées par la chercheuse et enseignante en sciences du développement humain et social Marguerite Loiselle (2007), dont une coréalisée par Lyne Legault et de Micheline Potvin (2011), complètent habilement les travaux de Bousquet. En effet, ces contributions permettent de dresser un portrait non exhaustif des traumatismes spirituels que portent les Ancinabek du secteur.

Le deuxième chapitre traite de l'œuvre *Poésie en marche pour Sindy* inspirée par la disparition de Sindy Ruperthouse, une femme anicinabe de 44 ans vue pour la dernière fois dans la ville de Val-d'Or en 2014. Afin de réfléchir son contexte de création, deux contributions qui décrivent et documentent le sort réservé aux femmes autochtones sont entre autres mobilisées : en ce sens, l'article « L'inexorable insurrection - La résistance des femmes autochtones n'a jamais cessé » (2018) de Natasha Kanapé-Fontaine et Nawel Hamidi, puis le livre *Sœurs volées – Enquête sur un féminicide au Canada* (2014) de Emmanuelle Walter mettent en lumière la violence avec laquelle doivent composer les femmes autochtones du pays.

Finalement, la troisième partie traite des démarches artistiques *Otipi* et *Original* intrinsèquement liées aux effets de la colonisation sur les Anicinabek de la Réserve faunique La Vérendrye. À ce sujet, l'ouvrage collaboratif *Au pays des peaux de chagrin - Occupation et exploitation territoriales à Kitcisakik (Grand-Lac-Victoria) au XX^e siècle* (Leroux, Chamberland, Brazeau et Dubé 2004) dresse un portrait inédit de l'impact de la colonisation sur les membres de la communauté de Kitcisakik située sur ce territoire. Ainsi, les différentes sections de l'ouvrage permettent de révéler les liens entre la démarche artistique de Kigos Papatè (*Otipi* 2017), dont le sujet principal est le déracinement, et la réalité territoriale de sa communauté. Ce document permet aussi de réfléchir à l'œuvre *Original*. En effet, l'érection de cette sculpture en plein centre-ville de Val-d'Or ouvre la porte à une réflexion approfondie sur les enjeux entourant la diminution du cheptel faunique d'originaux dans la Réserve faunique. L'animal étant perçu comme une source

importante de nourriture par plusieurs Autochtones encore aujourd'hui, la chasse à l'original représente toujours un sujet de litige entre les Anicinabek qui vivent dans la Réserve faunique et les chasseurs sportifs qui la fréquentent (Desmarais 2020). La réalité des Autochtones en milieu urbain à Val-d'Or est également un thème abordé par ces œuvres, l'étude de Frédérique Cornellier (2010) sur la cohabitation entre Autochtones et allochtones dans la municipalité est en ce sens particulièrement pertinente.

En définitive, la conclusion est l'occasion de brièvement faire le point sur le contexte culturel actuel en Abitibi, où un intérêt de plus en plus marqué se fait sentir quant aux réalisations artistiques autochtones notamment dans les canaux institutionnels. Tandis que les tragédies liées à l'autochtonie sont davantage mises au grand jour dans les médias nationaux (entre autres les décès successifs de Joyce Échaquan, et de Raphaël « Napa » André, survenus respectivement en 2020 et en 2021, dans des circonstances troublantes¹³), un phénomène de résurgence artistique autochtone, où l'innommable peut être exprimé, se manifeste dans l'univers social. La multiplication de créations autochtones en territoire anicinabe d'Abitibi est l'affirmation de cultures autochtones bien vivantes qui, malgré d'innombrables tentatives de destruction, ressurgissent et fleurissent de nouveau.

¹³ Pour en savoir davantage sur ces événements, consulter les articles suivants :

- Radio-Canada, 2020a. « Une femme autochtone meurt à l'hôpital de Joliette dans des circonstances troubles ». Radio-Canada, 28 septembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1737180/femme-atikamekw-hopital-joliette-video-facebook>.

- Isabelle Ducas et Mayssa Ferah, 2021. « Un sans-abri innu qui "se cachait des policiers" retrouvé mort ». *La Presse*, 18 janvier 2021. Sect. Justice et faits divers. <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/2021-01-18/montreal/un-sans-abri-innu-qui-se-cachait-des-policiers-retrouve-mort.php>.

CHAPITRE 1 : DES PIERRES QUI PRIENT, UN SITE SACRÉ SUR LES BERGES DE L'HARRICANA

[...] Là-bas, Kepler fait danser les nuages
Et ils chantent et ils pleurent.
Ici de grand matin, Pésémapéo, sous la garde des pierres
Plante dans son champ les bâtons de la prière. [...].¹⁴

- Extrait d'un poème de Pierre Delune, alias Pierre Tremblay, poète régional.

À l'avant-garde du mouvement d'affirmation culturelle des années 2000 en Abitibi, *Des pierres qui prient* (1997) et *Le jardin de papillon* (1997) sont les premières œuvres environnementales contemporaines éphémères *in situ*, créées avec la collaboration du public, réalisées par des artistes autochtones en milieu urbain dans la région. L'artiste qui conceptualise la première est Virginia Pésémapéo-Bordeleau, née en 1951 d'une mère eeyou (crie) et d'un père métissé¹⁵ à Rapide-des-Cèdres, un territoire traditionnel cri¹⁶ de la Baie-James situé juste au nord de l'Abitibi. La seconde est conçue par Mike MacDonald, un artiste mi'kmaq né en Nouvelle-Écosse. Ces œuvres sont réalisées dans le cadre du 3^e Symposium en arts visuels en Abitibi-Témiscamingue intitulé « 20 000 lieues/lieux sur l'esker d'Amos » qui se déroule du 3 au 20 juillet 1997 sous le commissariat de l'artiste Alain-Martin Richard. En plus d'être un moment charnière quant à l'expression des arts autochtones dans la région, cet événement d'art international contribue grandement à son développement artistique, faisant connaître entre autres des artistes de l'Abitibi au-delà de ses frontières. Mis sur pied par le Conseil des artistes en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue, avec la collaboration du Centre d'exposition d'Amos (Trudel 1998 : 12), le 3^e Symposium d'art se distingue des éditions précédentes notamment par son envergure

¹⁴ Pierre Delune, 1998. « Les fous de l'esker ». Dans *3e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieues/lieux sur l'esker*. Amos : Centre d'exposition d'Amos, p. 47.

¹⁵ « Frances Pesemapeo [sa mère], dont le patronyme signifie " arc-en-ciel ", est originaire de la communauté de Waswanipi, premier village eeyou au nord de l'Abitibi. Rosaire Bordeleau [son père] possède une grand-mère autochtone et a vécu une grande partie de sa vie parmi les Abitibiwinnis. » (Hamelin 2020).

¹⁶ Il existe onze communautés de la Première Nation Crie, les membres de cette Nation se disent Eeyou. Leur territoire traditionnel (Eeyou Istchee) regroupe majoritairement « le Grand Nord du Québec [...] les terres sur la rive orientale de la baie James et au sud-est de la baie d'Hudson, de même que les lacs et les rivières qui s'y déversent. », puis certaines terres en Ontario (Grand Council of the Crees (Eeyou Istchee) 2021).

internationale. Les symposiums de Rouyn-Noranda en 1989 et de Val-d'Or en 1993, s'étant déroulés à l'échelle régionale, n'avaient bénéficié que d'une modeste couverture médiatique (Tessier 1990 ; Sioui Durand, Lachaine, Richard et Wagner 1993). Pensée par le maire de l'époque, l'intégration d'artistes en provenance d'autres provinces canadiennes, puis de pays étrangers, permet donc au 3^e opus de rayonner au-delà des frontières de l'Abitibi-Témiscamingue (Bech, Carneiro et Selingmann 1998 ; Sioui Durand 2002).

La spécificité de l'exposition d'art contemporain repose sur « trois axes conceptuels » prédéfinis par le commissaire (Richard 1998a : 14) : la géomorphologie propre au territoire de la région, la participation citoyenne et les connexions entre les arts et les sciences. Pour ces motifs, les artistes participant.e.s sont invité.e.s à concevoir leurs démarches à partir de la réalité territoriale d'Amos et de sa géomorphologie, tout en intégrant un volet de participation du public. L'ultime axe conceptuel concernant l'interconnexion entre les arts et les sciences donne lieu, pour sa part, à la mise sur pied d'un colloque intitulé « Du solide au fluide » étalé sur toute la durée du symposium (Richard 1998a : 15-16 ; Sioui Durand 1998a : 71). Des artistes et des experts scientifiques y exposent leurs recherches et réflexions sur cette thématique, abordant entre autres la fonte des glaciers à l'origine des eskers d'Amos, un phénomène naturel de filtration d'eau. Le titre de l'événement « 20 000 lieues/lieux sur l'esker d'Amos » appelle les différentes orientations choisies par le commissaire (Richard 1998a : 14-15 ; Blanchet 2012 : 93-94) et pose le territoire caractéristique de la région comme sujet central de l'exposition.

À ce titre, c'est justement la ressemblance géomorphologique entre l'Abitibi et la Scandinavie, deux régions nordiques, qui pousse le comité organisateur à inviter des artistes des pays scandinaves pour le volet international (Marianne Trudel, entretien du 14 septembre 2020). Afin de mener à bien la tâche colossale de coordination internationale, Alain-Martin Richard s'entoure de Marianne Bech, directrice du musée de Roskilde au Danemark (Scandinavie) et de Clive Robertson (Canada), qui agissent à titre de cocommissaires. Bech s'occupe de la sélection d'artistes en Suède, en Norvège, au Danemark, en Finlande et en Islande, tandis que Robertson se charge du Canada anglais (Marianne Trudel, entretien du 14 septembre 2020). En ce qui concerne les artistes de la

région (au Québec et en Abitibi), le processus de sélection se fait par appel de projets (Marianne Trudel, entretien du 14 septembre 2020). Suivant ainsi les recommandations d'Alain-Martin Richard, 24 artistes, en provenance de six pays différents, occuperont le centre de la municipalité d'Amos à l'été 1997. Dix-sept œuvres éphémères et trois œuvres permanentes extérieures verront le jour (Dumont 1997 : 45).

Bien que certains acteurs autochtones du milieu culturel aient été présents lors du 2^e Symposium artistique de la région, ce n'est que lors de la 3^e mouture qu'ils sont réellement invités à participer à titre d'artistes. Pour la première fois dans l'histoire de la région, des Autochtones créent des œuvres d'art dans le cadre d'un événement public urbain. À ce titre, *Des pierres qui prient* (Pésémapéo-Bordeleau, 1997) et *Le jardin des papillons* (MacDonald, 1997) représenteraient, comme mentionnées en ouverture, les premières affirmations culturelles publiques autochtones contemporaines urbaines en Abitibi, introduisant ici le sujet central de ma recherche. La réalisation de l'artiste mi'kmaq Mike MacDonald au parc Rotary d'Amos, un jardin de fleurs spécialement choisies afin d'attirer les papillons, ne sera toutefois pas analysée dans cette étude. Sa démarche artistique, peu ancrée dans la réalité historique abitibienne et dénuée de participation communautaire significative, ne cadre pas avec les critères de la problématique, visant l'analyse d'œuvres environnementales collaboratives précisément inspirées de l'histoire coloniale *in situ* à leur site de création. À l'inverse, l'œuvre de Virginia Pésémapéo-Bordeleau s'inscrit clairement dans la réalité sociopolitique et territoriale de la région, en plus d'avoir pu compter sur l'assistance communautaire des Abitibi8innik¹⁷ de la communauté de Pikogan. Première artiste autochtone en Abitibi à bénéficier d'une reconnaissance dans les canaux institutionnels dominants, Pésémapéo-Bordeleau en tant

¹⁷ Marie-Pierre Bousquet indique que parmi les dix bandes considérées comme algonquines, chacune d'elles porte un nom différent, qui fait souvent référence à son territoire : « Ainsi, quelqu'un de Pikogan s'identifie comme un Abitibi8inni devant une personne de Grand-Lac-Victoria, qui se présente comme une Kitchisaki8inni. » (Bousquet 2016b : 32). Le terme Abitibi8inni(k) est ici préconisé pour désigner spécifiquement les Anicinabek de Pikogan et peut être orthographié de plusieurs manières. L'anthropologue mentionne que pour cette communauté, « [...] le signe 8 se prononce *oue* [...] » (Bousquet 2016b : 319). Les Abitibi8innik sont désigné.e.s ainsi par leur présence ancestrale sur les berges du Lac Abitibi (Conseil de la Première Nation Abitibiwinni 2020). En outre, Bousquet note aussi qu'une fraction des Abitibi8innik descendrait des Eeyous (communauté d'origine de Pésémapéo-Bordeleau), leurs territoires ancestraux étant très près les uns des autres : « De nombreux Abitibi8innik sont d'ascendance crie : les territoires de chasse des Cris jouxtaient ceux des Algonquins, proximité qui avait favorisé les intermariages. Également, lors de la création de la réserve, des familles cries étaient venues s'installer à Pikogan. » (Bousquet 2016b : 61).

qu'artiste pluridisciplinaire passe notamment du médium de la peinture à la littérature, avant d'être invitée à réaliser sa première œuvre environnementale dans le cadre du 3^e Symposium à l'été 1997.

1.1 *Des pierres qui prient*

L'artiste eeyoue réalise *Des pierres qui prient* dans un grand terrain vague aux abords de la rivière Harricana à Amos. Au bout d'un sentier balisé au moyen d'inuksuit en pierres (fig. 1), elle organise un site circulaire délimité par des statues de pierres et par quatre hauts mâts de bois (fig. 2) ; un croquis présenté par l'artiste lors d'un déjeuner-causerie du symposium permet d'avoir une vue d'ensemble de leur disposition (fig. 3). Les quatre perches en bois, qui sont placées dans le cercle sacré de façon à marquer les quatre points cardinaux, surplombent verticalement le site (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Sioui Durand décrit dans le catalogue de l'exposition : « La *verticalité* des quatre perches/bâtons de prières [...] laissaient voir des éléments en suspensions (plumes, lanières, ossements, etc.). » (1998b : 49). Chaque bâton de bois arbore une couleur différente : le mât situé à l'entrée du site à l'est est jaune, celui à l'ouest est rouge, celui au sud est blanc tandis que celui au nord est noir¹⁸. Sur le bord de la falaise, quatre statues féminines faites de ciment et de pierres évoquent des statues d'églises devant lesquelles prient les croyants (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021). Pour son volet communautaire, en plus de s'entourer de son amie Héléne, l'artiste fait appel aux membres de la communauté abitibi8inni de Pikogan pour la finition des mâts, puis pour peindre des pierres visant à marquer le trajet en demi-cercle du sentier d'inuskuit aux statues intégrées dans le cercle. Lors d'un échange de courriel à l'hiver 2021, elle affirme avoir invité la communauté à la suite d'une rencontre avec Édouard Kistabish, chef de Pikogan à l'époque. D'une durée de deux semaines, le projet culmine le 19 juillet 1997,

¹⁸ Ces informations sont tirées d'un article de Guy Sioui Durand publié dans le catalogue de l'exposition (1998b : 49). Il apparaît toutefois pertinent de noter que lors d'un échange avec l'artiste, elle décrit les couleurs associées à différentes directions dans les traditions autochtones un peu différemment : le rouge est plutôt associé au sud, le noir à l'ouest, puis le blanc au nord (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021). L'artiste n'ayant pas spécifié si ces associations sont réellement celles mises en œuvre dans son installation, la description de Sioui Durand dans le catalogue de l'exposition sera retenue pour l'analyse.

le soir de la pleine lune, par une cérémonie d'inauguration animée par Alfred Polson, un guide spirituel également de Pikogan (Sioui Durand 1998b : 49 ; Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019).

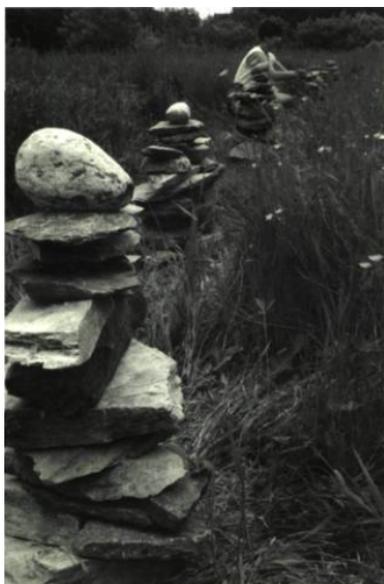


Figure 1. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.



Figure 2. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, ossements, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.



Figure 3. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, croquis *Des pierres qui prient*, été 1997, présenté à l'occasion d'un déjeuner-causerie, événement quotidien organisé en juillet 1997 lors du 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », crayon-feutre sur papier, dimensions inconnues, centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Julie Massicotte.

La réalité territoriale où *Des pierres qui prient* est réalisée semble directement avoir inspiré Pésémapo-Bordeleau dans sa démarche. À ce sujet, le développement de la ville d'Amos a eu de nombreuses conséquences sur le mode de vie des Abitibi8innik (Bousquet 2012a : 388) qui fréquentaient alors ce territoire (Chabot 1999 : 24). Au fil de l'urbanisation, les Anicinabek se voient graduellement contraints de quitter le lieu, puis de laisser tomber leur mode de vie nomade. Le contrôle des ressources étant à la base du développement économique colonial, le nouveau sens attribué au territoire anicinabe aux 19^e et 20^e siècles, où l'extraction et la marchandisation des ressources naturelles s'organisent, se pose en rupture face à leur cosmologie. Selon Delâge et Warren, la cosmologie animiste autochtone fondée sur le respect de l'environnement et sur l'interrelation entre les êtres vivants et non vivants est alors partagée par les Autochtones du continent (Delâge et Warren 2017 : 53). Leur spiritualité étant déjà fragilisée par la visite de missionnaires au cours du 19^e siècle (Desfossés 2016), les Abitibi8innik se voient forcés au milieu du 20^e siècle de se sédentariser dans la réserve de Pikogan, puis d'envoyer leurs enfants au Pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery, causant de lourds traumatismes encore palpables à ce jour (Cheezo 2020 : 15). Les blessures coloniales que portent les Autochtones partout en ce que l'on connaît aujourd'hui comme l'Amérique du Nord sont

évoquées comme « une forme collective de troubles de stress post-traumatique (SSPT) » de nature spécifique dans un rapport de la Fondation autochtone de guérison, rédigé par la travailleuse sociale Linda Archibald, en 2012 :

Les étapes de guérison visant le traitement du traumatisme historique sont semblables à celles du rétablissement lié au SSPT, mais le processus est plus complexe, vu qu'il faut aussi se pencher sur des facteurs historiques comme la perte ou le dénigrement de la langue, de la culture, de la spiritualité, du savoir traditionnel, ainsi que la perte des terres et des ressources. (2012 : 2)

Archibald constate, dans cette recherche, les bénéfiques thérapeutiques que peuvent apporter l'art et les activités culturelles afin de soigner le « traumatisme historique »¹⁹ que portent les Premières Nations, en rapportant des résultats convaincants sur l'efficacité d'un traitement par l'art. Selon elle, les activités créatives peuvent faire partie d'un cheminement de guérison autochtone en permettant une connexion à une culture, donc une identité que l'on a tenté d'effacer (2012 : 2). Telle qu'évoquée dans la section introductive, cette affirmation est entérinée par Sonia Robertson, pour qui l'art-thérapie serait particulièrement adaptée au besoin de guérison en contexte autochtone (2017 : 6). Sur les berges de l'Harricana, Pésémapéo-Bordeleau met en place des figures spirituelles construites en matériaux de la forêt, surtout utilisées lors de cérémonie de guérison dans différentes cultures autochtones. L'artiste invite ainsi les visiteurs, dont plusieurs participant.e.s abitibi8innik, à un contact avec un monde animiste à tendance chamanique, où un processus de guérison semble s'entamer.

De plus, également évoqué en ouverture, selon la professeure michi saagig nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson, l'art pourrait être une façon pour les membres des Premières Nations de se soustraire du système colonial : « *Creating aligns us with Ancestors because when we engage in artistic or creative processes, we disconnect ever so slightly from the dominant economic system and connect to a way of being based on doing, rather than blind consumption.* » (2011 : 93). À ce titre, si l'art permet aux artistes autochtones de se distancer du système économique dans un processus créatif tiré d'une

¹⁹ « Le "traumatisme historique" est le terme utilisé pour décrire les répercussions des pertes profondes, douloureuses, que les Autochtones ont subies au fil du temps et d'une génération à l'autre. » (Archibald 2012 : 2).

autochtonie telle que l'affirme Betasamosake Simpson, *Des pierres qui prient* réalisée en plein centre urbain semble en ce sens confronter le rapport mercantile au territoire instauré à travers le colonialisme, valorisant une dimension spirituelle tout autre basée sur les éléments de la forêt. Sachant que les Abitibi8innik ont été chassés par le clergé à la fin des années 1950 du lieu même où l'installation est créée (Yvonne, 60 ans. Pikogan, 1996 citée dans Bousquet 2016b : 103), l'artiste donne à certains membres de cette communauté une possibilité de se réappropriier artistiquement cet ancien lieu de vie, d'abord en y apposant différentes structures spirituelles symboliques valorisant une autochtonie dans la ville, puis en les invitant eux-mêmes à prendre part à cette affirmation culturelle. À ce titre, la section qui suit examine comment Pésémapéo-Bordeleau valorise une cosmogonie autochtone animiste par la création *Des pierres qui prient*, se réappropriant artistiquement ce lieu synonyme de dépossession spirituelle et territoriale anicinabe, à l'intérieur d'une démarche thérapeutique de résistance.

1.2 *Des pierres qui prient* : sacraliser un territoire colonisé

En premier lieu, je me suis intéressée à la disposition des pierres, ainsi qu'à leurs significations, cet élément naturel représentant le sujet principal de l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau. À ce sujet, lors d'une entrevue, elle m'a partagé avoir priorisé ce matériau pour son caractère spirituel important dans sa culture, notamment dans le cadre de certains rites : « Les pierres : on les appelle les grands-pères dans les *sweats lodges* (tente de sudation). [...] Les grands-pères sont les êtres les plus vieux du monde. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Selon l'anthropologue Marie-Noëlle Petropavlovsky, les tentes de sudation sont généralement organisées pour les rites de passages ou de guérison : elle rapporte à ce sujet les analyses de Bucko qui décrit le rôle de ces pierres utilisées comme « intermédiaire avec le monde des esprits ou les ancêtres » (Bucko 1998 : 39, cité par Petropavlovsky 2018 : xxviii). Petropavlovsky ajoute « C'est à travers eux que la guérison opère. » (Petropavlovsky 2018 : xxviii). À ce titre, les différentes constructions de pierres de l'installation pourraient symboliser une connexion spirituelle avec le monde des esprits, à travers laquelle une action thérapeutique peut s'exercer.

Ceci étant dit, l'œuvre est constituée de différents types d'arrangements de pierres, le premier servant à indiquer le chemin à suivre (fig. 1) pour atteindre le site circulaire où la partie principale de l'installation se situe. Ces pierres empilées les unes sur les autres, appelées *inuksuit*²⁰ (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019), revêtent différentes fonctions dans la culture inuite de laquelle ils proviennent. Selon le spécialiste de la région arctique Norman Hallendy, les navigateurs et les chasseurs s'en servent généralement pour s'orienter dans la toundra (2013). Ces amas de pierres peuvent également indiquer des « points de coordination » ou l'emplacement d'une cache de nourriture. De plus, ils jouent aussi un rôle spirituel :

Outre leurs fonctions terrestres, certaines figures ressemblant à des inuksuit ont une connotation spirituelle et sont l'objet d'un grand respect, marquant souvent le paysage spirituel des *Inummariit*, c'est-à-dire les personnes qui savent comment survivre sur la terre en respectant le mode de vie traditionnel. (Hallendy 2013)

À ce sujet, l'architecte paysagiste, géographe et anthropologue Scott Heyes révèle l'importance de ce symbole spirituel chez les Inuits : « *To the Inuit, inuksuit are objects of veneration — they are embedded in the roots of Inuit society within songs, shamanism, myths, legends and stories.* » (Heyes 2002 : 134). En faisant intervenir cette construction inuite dans son œuvre, détenant la fonction essentielle de *montrer le chemin*, Pésémapéo-Bordeleau établit d'emblée une présence « autochtone » sur le site, les inuksuit étant généralement connus du grand public comme issus d'un patrimoine culturel autochtone. Ici, l'artiste les emploie non seulement pour marquer le territoire, mais semble également attirer l'attention sur l'imaginaire nomade qu'ils portent en eux. En effet, selon Heyes, la réalisation contemporaine de ce type de constructions est porteuse d'une mémoire : « *They stand as an historical legacy and reminder of ancestral relationships with the land.* » (2002 : 134). Pour imager ses propos, il évoque un inukshuk au village de Quaqtqaq (au Nunavik), érigé pour rappeler les qualités de ce lieu, favorable pour camper du temps où les Inuites étaient nomades (Heyes 2002 : 135). Ainsi, en construisant ces structures, Pésémapéo-Bordeleau semble commémorer également les qualités d'emplacement du site

²⁰ Le chercheur Norman Hallendy indique que la forme plurielle de ce terme s'orthographe ainsi tandis que sa forme singulière s'écrit « inuksuk » ou « inukshuk » (2013).

de création de l'œuvre, utilisé avant comme lieu de campement pour les Abitibi8innik, que l'historien Denys Chabot va jusqu'à désigner comme les « Autochtones de l'Harricana » (1999 : 24) en raison de leur fréquentation régulière des berges de la rivière avant leur sédentarisation. Tels qu'évoqués plus tôt, les propos d'une femme anicinabe rapportés par Bousquet témoignent cependant d'une interdiction émise par le clergé en vue de les chasser des berges de la rivière à la fin des années 1950 au lieu précis où Pésémapéo-Bordeleau entamera sa démarche artistique quelques décennies plus tard : « Ils ont fait tasser les Anicinabek de là, pour qu'ils puissent mettre les sœurs cloîtrées. On n'avait plus la permission d'aller là. Ils ne nous ont pas demandé notre avis, alors qu'on allait camper là l'été. » (Yvonne, 60 ans. Pikogan, 1996 citée dans Bousquet 2016b : 103).

À l'époque, cette ordonnance émise par le clergé en vue de l'érection d'un couvent²¹ représente un autre coup dur pour les Abitibi8innik qui peinent déjà à maintenir leur mode de vie nomade dangereusement compromis depuis le début du siècle par la colonisation de la région, la fin du commerce des fourrures ne leur permettant plus de vivre de la trappe (Bousquet 2016b : 103). La densification de la population sur les berges de l'Harricana, annonçant la création de la ville d'Amos en 1914, puis l'utilisation de cette voie navigable pour la drave, ainsi que pour le transport de prospecteurs au début du 20^e siècle (Collini 2007 : 7), menacent sérieusement leur accès à la rivière, et donc, à sa faune et à sa flore. Ainsi, la présence massive des colons et le développement industriel les empêchant désormais d'accéder aux ressources naturelles, à la base de leur alimentation et de leur mode de vie, les « Autochtones de l'Harricana » n'ont d'autre choix que de se sédentariser lorsque les instances coloniales instaurent le système de réserve, puis l'éducation obligatoire des enfants autochtones au pensionnat. Les Anicinabek sont alors perçus comme une nuisance pour le développement socio-économique des villes, leur présence et leur liberté de mouvement gênant l'expansion industrielle de la région en plein essor (Cheezo 2020 : 15). L'ouverture de l'école résidentielle obligatoire à Saint-Marc-de-Figuery près d'Amos en 1955 (Bousquet 2016a : 168), puis la création officielle de *La*

²¹ Le Monastère du Précieux Sang, érigé en 1957 « [...] pour les religieuses cloîtrées de la communauté des Adoratrices de Jésus-Rédempteur. » (Radio-Canada 2010), sera en activité jusqu'au début des années 2000 (TVA Nouvelles 2010). L'édifice sera la proie des flammes à l'été 2010 (Radio-Canada 2010).

*réserve indienne d'Amos*²² en 1958 (Conseil de la Première Nation Abitibiwinini 2020) permettent alors au gouvernement associé au clergé d'avoir une plus grande mainmise sur le territoire et ses ressources. Ce changement drastique de mode de vie, puis d'éducation qu'on leur impose, sans égard à la relation d'interdépendance qu'ils entretiennent avec la Terre-Mère, cause de lourds traumatismes aux Abitibi8innik (Cheezo 2020 : 24, 38, 40).

Ainsi, ce détour contextuel permet de réfléchir la présence d'inuksuit dans l'installation comme un rappel des qualités de ce site pour la chasse et la pêche que pratiquaient les Abitibi8innik du temps où ils vivaient nomades. De plus, la création de ce symbole sur les berges de l'Harricana rétablit une présence autochtone sur ce site, permettant du même coup de redonner au territoire son sens premier pour les Abitibi8innik qui participent à l'œuvre, soit celui de repère estival. La construction inuite oppose en ce sens un imaginaire nomade, plus près du mode de vie traditionnel anicinabe, à leur sédentarisation forcée résultant du développement économique et religieux de la région. Les inuksuit, incarnant la toundra, les grands espaces, et une forme de liberté de mouvement contrastent également avec l'aspect cloîtré du Monastère du Précieux-Sang, qualifié par l'artiste de lieu « refermé sur lui-même » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). En somme, par la façon dont elle se saisit de ce symbole inuit, Pésémapéo-Bordeleau permet aux Abitibi8innik qui ont participé à sa démarche de reconnecter avec l'esprit des lieux qu'eux-mêmes ou leurs parents ont foulé du temps où ils vivaient dans des tentes. Ils peuvent ainsi se réapproprier symboliquement cet endroit gardé par la mémoire de leurs ancêtres et devenu un terrain vague appartenant au clergé.

Cette réappropriation d'un ancien lieu de vie s'exerce également à travers la participation de membres de cette communauté à la décoration, puis à la disposition de pierres et de mâts lors de la conception de l'œuvre. Ces matériaux naturels tirés directement du site permettent d'établir une connexion immédiate avec l'environnement. Comme l'explique le sociologue de l'art Guy Sioui Durand, « Des pierres décorées par plusieurs bénévoles, dont une grande majorité en provenance de la communauté algonquine de Pikogan, indiquaient le sentier conduisant à l'entrée vers l'est (où se trouvait érigée la

²² Aujourd'hui connue sous le nom de Pikogan.

première perche/bâton de prières de couleur jaune). » (Sioui Durand 1998b). Ces créations de pierres liant les inuksuit aux statues féminines apparaissent alors essentielles à la réalisation de l'œuvre, puisqu'elles permettent aux visiteur.euse.s d'accéder au site sacré, marquant le trajet en cercle d'une installation à l'autre. De cette manière, en plus d'accorder aux Abitibi8innik un espace d'expression dans la ville, Pésémapéo-Bordeleau permet aux membres de la communauté présents à la réalisation de son œuvre de reconnecter avec ce lieu de façon concrète.

Les sculptures auxquelles mènent les pierres peintes et disposées collectivement par ces collaborateur.trice.s sont ainsi décrites par l'artiste :

Il y avait des pierres plates montées comme des inuksuit, et d'autres que nous avons fabriquées avec du ciment et des pierres. Comme il s'agissait d'un site féminin sacré, ces statues symbolisaient les statues des églises devant lesquelles les croyants vont prier. Il y en avait 4 sur le bord de la falaise. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021)

Toutefois, au lieu de représenter un saint ou une sainte, ces structures confectionnées de matériaux bruts, provenant pour la majorité directement de la forêt, sont ornées de masques « dans la tradition des *faux masques* iroquoiens » (Sioui Durand 1998b : 49). Selon la fiche technique d'un de ces masques appartenant aux Sénécas, tirée du Musée du Nouveau-Monde de La Rochelle, ces objets spirituels « apparaissaient lors de cérémonies liées à la guérison » (Musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle 2021). D'après les recherches du sociologue et criminologue René R. Gadacz, ce type de masque servait précisément à « chasser les maladies » :

Les masques des faux visages représentaient des portraits d'êtres mythologiques dont on demandait l'aide. Les officiants étaient eux-mêmes initiés au sein de la société, à l'origine secrète, par les visages qu'ils voyaient dans leurs rêves ou en étant guéris par eux. Les membres étaient des hommes, mais le chef ou le gardien des faux visages étaient toujours une femme. (2010)

À ce titre, les statues féminines décorées de masques « dans la tradition des *faux masques* iroquoiens » (Sioui Durand 1998b : 49) trônant dans le site circulaire *Des pierres qui prient* pourraient renfermer une charge symbolique de guérison par la fonction curative attribuée à ce type de masque.

Dans le catalogue de l'exposition, Sioui Durand mentionne également l'aspect féminin central dans la conception de ces constructions : « Ces gardiennes et des prêtresses avaient pour fonction symbolique de féminiser cette dynamique circulaire amérindienne rendant hommage à la Terre-Mère. » (1998b : 49). L'artiste lie ainsi la femme à la Terre-Mère, créant directement à partir d'éléments de la nature ces statues qualifiées de féminines. Au moyen de ces constructions intégrées dans une dynamique spirituelle de guérison par les masques qu'elle leur fait porter, Pésémapéo-Bordeleau semble tenter de rétablir un équilibre où une forme de respect est restaurée envers les femmes et la Terre-Mère, toutes deux particulièrement affectées par la colonisation²³. À ce sujet, la professeure en sciences politiques Joyce A. Green discute de la colonisation comme d'un processus genré et patriarcal dans son ouvrage *Making space for Indigenous feminism* (2017). Elle rend compte des oppressions engendrées par le colonialisme auxquelles doivent particulièrement faire face les femmes autochtones qui sont victimes d'une double marginalisation, d'abord par le fait d'être autochtone, puis par leur genre féminin²⁴. Dans le numéro spécial sur l'autochtonie de la revue *Libération* parue en septembre 2018, Natasha Kanapé-Fontaine et Nawel Hamidi explicitent la question en affirmant que l'implantation de l'image de la femme idéale européenne confinée à l'espace privé comme modèle a encouragé les dynamiques patriarcales, où l'homme représentait l'autorité légitime (2018 : 15). De cette manière, cherchant à civiliser les Premiers Peuples selon les mœurs européennes patriarcales, les eurodescendant.e.s ont provoqué le déséquilibre des dynamiques relationnelles autochtones fondées sur la complémentarité entre les genres (Delâge et Warren, 2017 : 132-133). Il suffit de penser au sort des milliers de femmes

²³ À propos de la transformation des liens entre les femmes autochtones et le territoire, consulter entre autres : Suzy Basile, 2017. « Le rôle et la place des femmes Atikamekw dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles ». Thèse de doctorat, Val-d'Or (Québec) : Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. <https://depositum.uqat.ca/id/eprint/703/>.

²⁴ Ici, le choix de ne pas employer le terme « intersectionnalité » est conscient et suit les réflexions de certaines auteures qui déconseillent son emploi en contexte universitaire pour évoquer cette double marginalisation que vivent les femmes autochtones, voir à ce sujet : Sirma Bilge, 2015. « Le blanchiment de l'intersectionnalité ». *Recherches féministes* 28 (2) : 9-32. <https://doi.org/10.7202/1034173ar> ; Julie Perreault, 2015. « La violence intersectionnelle dans la pensée féministe autochtone contemporaine », *Recherches féministes* 28 (2) : 33-52. <https://doi.org/10.7202/1034174ar> ; Ariane Turmel-Chénard, 2019. « Démarche artistique de guérison en contexte autochtone : le cas de Poésie en marche pour Sindy (2017) », dans *Les Rendez-vous de la recherche émergente 2019 – CRILCQ*, p. 49-65. Université de Montréal. <https://crilcq.org/publications/publications-numeriques/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2019/>.

autochtones disparues ou assassinées au pays, au cours des dernières décennies, dont le meurtre de Jeannie Poucachiche en 2003, puis la disparition de Sindy Ruperthouse en 2014 survenus à Val-d'Or en Abitibi, pour entrevoir l'ampleur des problématiques résultant de l'implantation de ces valeurs.

D'autre part, la relation au territoire basée sur la commercialisation de ses ressources et sur sa privatisation instaurée lors de la colonisation a entraîné selon l'artiste canadien d'origine mexicaine de descendance tepehuane, Domingo Cisneros, un déséquilibre spirituel :

Comme ailleurs dans les Amériques, les gens qui sont venus coloniser ce beau pays n'ont que très rarement essayé de communiquer avec les esprits des lieux sauvages qui constituaient alors le pays au complet. [...] Ils ne pouvaient voir la terre qu'en tant que propriété, ne lui assigner d'autre valeur qu'économique. Ils sont venus défricher, domestiquer, contrôler. Ils croyaient mettre de l'ordre dans ces lieux, ignorant que l'ordre y était déjà, et que leur intervention sabotait cet ordre. (2016 : 17)

En terre anicinabe d'Abitibi, les conséquences de l'application de cette nouvelle relation coloniale à l'environnement se constatent entre autres par la déforestation intensive détruisant la flore et l'habitat de la faune, puis par la contamination des sols résultant de l'extraction minière. Comme le relève habilement la chercheuse lubicon crie d'Alberta Melina Laboucan-Massimo, conformément à ce qui précède, les violences faites aux femmes autochtones et à l'environnement représentent le même produit de l'histoire coloniale (Laboucan-Massimo 2016). À ce titre, par la création de ces statues de pierres valorisant une féminité à partir du territoire, Pésémapéo-Bordeleau permet une forme de réajustement spirituel, leur édification au sein du cercle conférant à la féminité, puis à la Terre-Mère une fonction spirituelle essentielle dans l'univers. En faisant « prier » ces pierres, Pésémapéo-Bordeleau semble évoquer un souhait de rétablissement de l'équilibre menacé par les différentes déclinaisons du colonialisme entre les hommes et les femmes, puis entre la Terre-Mère et ses gardiennes. De plus, en conférant à ces pierres le rôle de s'adresser à l'au-delà, l'artiste leur octroie une âme, appelant une cosmologie animiste où les êtres non humains sont aussi importants que les êtres humains. Ainsi, la portée symbolique de ces statues diverge de celle du monastère adjacent à l'œuvre symbole du

catholicisme, où seuls les humains sont pourvus d'une âme et détiennent ainsi le droit de prier (Delâge et Warren 2017 : 51-52).

Tel qu'évoqué précédemment, Pésémapéo-Bordeleau réfère aux pierres employées pour les rituels de tentes de sudation lors d'une entrevue, qu'elle qualifie comme les êtres les plus vieux du monde (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). À cet égard, leur présence sous différentes formes dans son œuvre semble permettre un contact avec un monde spirituel, celui des esprits de la nature, rétablissant un certain ordre cosmique sur les berges de l'Harricana. À ce titre, les diverses constructions de pierres qu'elle réalise semblent rétablir un rapport spiritualisé au territoire, où l'interdépendance des êtres vivants et non vivants est fondamentale, à l'inverse du rapport commercial implanté lors de la colonisation de la région. Ainsi, en transformant les pierres en œuvre d'art et en leur apposant différentes symboliques, l'artiste eeyoue valorise une spiritualité animiste dans la ville, permettant aux Abitibi8innik participant à la conception de l'œuvre de prendre part à cette mise en valeur d'éléments de leur culture. En bref, par sa volonté de féminiser ce lieu sacré, Pésémapéo-Bordeleau semble redonner aux femmes et à la Terre-Mère leur place au sein du cosmos.

1.2.1 L'échange

La proximité *Des pierres qui prient* avec le Monastère du Précieux-Sang a donné lieu à une rencontre improbable entre l'artiste et la directrice de l'institution. Une pierre de l'œuvre s'est retrouvée au centre de l'interaction inusitée entre les deux femmes initiée par la religieuse lors du symposium :

La rencontre s'est faite autour d'un grillage, on ne pouvait pas se voir. Autour de l'installation, des pierres avaient été disposées et peintes par des participants et participantes au symposium. J'ai amené une de ces pierres à la religieuse qui, en échange, m'a donné un chapelet. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019)

Les différents objets échangés entre les deux femmes portent en eux des charges symboliques distinctes. Bien qu'ils servent tous deux à communiquer avec un monde

spirituel, la pierre peinte issue directement de la nature, décorée collectivement par les Abitibi8innik, semble permettre une connexion avec les esprits de la forêt, tandis que l'autre, servant de guide lors de récitation de prières, également utilisé pour évangéliser les Autochtones lors des missions catholiques (Friant 2011 : 8), permet de connecter, de manière individuelle, avec un Dieu unique issu de la chrétienté. À ce propos, l'historien de l'art Philippe Malgouyres remonte au sens historique du mot « chapelet », rapporté comme un « [i]nstrument de comptage avant tout (comme l'indique son nom le plus courant en espagnol ancien : cuentas, "comptes") [...]. » (2017 : 13). L'historienne des religions Emmanuelle Friant décrit plus précisément, quant à elle, sa fonction symbolique :

En récitant le chapelet, les convertis formulent et intègrent cette histoire [celle du Christ], tout en conservant une trace matérielle de ce en quoi ils croient. Puisque chaque grain du chapelet correspond à un épisode de la vie de la Mère de Dieu, l'objet, par sa matérialité même, constitue une parole chrétienne qui prend forme individuellement au sein du collectif [...]. (Friant 2011 : 17)

Bien que les objets échangés confirment l'existence d'une tension symbolique entre les deux lieux spirituels (*Des pierres qui prient* et le Monastère du Précieux-Sang), le geste d'acceptation du don de l'une à l'autre semble relever d'une forme d'accord entre les deux femmes. De cette manière, ce réseau relationnel autochtone, qui se fondait sur une responsabilité réciproque des uns par rapport aux autres, intégré dans un système social de don et de contre-don tel que l'évoquent Delâge et Warren (2017 : 54), semble refaire surface lors de cet échange, qui pourrait représenter une forme de reconnaissance réciproque. En ce sens, un parallèle apparaît possible avec les échanges diplomatiques entre Européen.ne.s et Nations autochtones, anciennement marqués par la confection d'une ceinture de wampum. Faits de perles, ces objets avaient une fonction mémorielle chez les Autochtones selon Marie-Noëlle Petropavlovsky : « La couleur des perles (violet ou blanc), le nombre de rangées, la longueur, les symboles et les motifs sont des signes mnémotechniques qui donnent sens à la ceinture wampum. Celle-ci porte ainsi en elle la mémoire des événements. » (2018 : 17). À titre d'exemple, selon les recherches de René R. Gadacz sur le Kaswentha, une ceinture de wampum haudenosaunee, ce symbole représentait une entente de « respect mutuel » et « de paix » entre cette nation et les colons venus sur leur territoire : « Le Kaswentha stipule qu'aucun des deux groupes n'imposera

ses lois, ses traditions, ses coutumes ou sa langue à l'autre et qu'ils coexisteront pacifiquement en suivant leur propre voie. » (Gadacz 2006). À cet égard, l'acceptation par la religieuse du don de l'artiste, une pierre sacrée peinte par les Abitibi8innik, pourrait non seulement être perçue comme un geste de reconnaissance de la charge spirituelle animiste que Pésémapéo-Bordeleau choisit de lui faire porter, mais aussi comme une marque de respect de sa démarche artistique. Cet échange lie ainsi les deux femmes d'un commun accord, l'artiste acceptant également le chapelet que lui tend la religieuse. De cette manière, la directrice du couvent reconnaît le droit d'exister à ces cultures qui ne sont pas siennes en acceptant la pierre et permet une forme de réparation symbolique face aux blessures causées par le clergé à travers ses tentatives d'assimilation des Autochtones au catholicisme, notamment lors des missions évangélisatrices au 19^e siècle, puis de la période d'activité du pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery au 20^e siècle. Tout comme le Kaswentha employé par les Haudenosaunee, la pierre offerte par Pésémapéo-Bordeleau à la religieuse semble incarner un désir de cohabitation pacifique, qui n'est possible que par la reconnaissance de l'autre. Cet échange ouvre ainsi la voie à un avenir où une spiritualité animiste pourrait être reconnue plutôt que détruite.

1.3 Les bâtons de prières : une célébration de la Terre-Mère et des animaux

Marquant les quatre points cardinaux, des bâtons de prières trônent au centre du site circulaire parmi les statues de pierres. La disposition des mâts, puis les couleurs et directions qui leur sont associées manifestent également une spiritualité autochtone dans la ville, d'abord en appelant une perception cyclique de l'espace et du temps. Pésémapéo-Bordeleau valorise cette forme de temporalité disposant les mâts en cercle, en fonction des points cardinaux, puis en les associant à des couleurs représentant chacune une étape de la vie : « Dans les traditions autochtones, on associe des couleurs pour chaque direction. Jaune-est-lumière. Rouge-sud-midi. Ouest-noir-soir. Nord-blanc-pôle-nord-neige. Les quatre directions symbolisent le trajet de la vie et chaque âge de l'être humain. Jeunesse-maturité-vieillesse-mort. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021). L'existence est ainsi représentée comme un cercle où la fin d'un cycle correspond au début

d'un autre. Selon le théologien sioux Vine Deloria Jr, les cosmologies autochtones favorisent généralement cette perception du temps circulaire basée sur le rapport à l'espace, en opposition à la perspective linéaire du temps, amenée par les Occidentaux (1973 : 62). La disposition de ces quatre perches et les couleurs qui y sont associées s'apparentent aux préceptes de la roue de la médecine, un symbole utilisé comme guide spirituel, notamment chez certains Cris des plaines ainsi que chez les Algonquins. Bien que les significations attribuées aux différentes parties du cercle diffèrent d'une communauté à l'autre, on s'accorde sur la signification de la roue de la médecine comme symbole des cycles de vie et d'équilibre s'inscrivant dans un rapport holistique au monde, central dans la majorité des spiritualités autochtones (Graham et Leeseberg Stamler 2010 ; Wenger-Nabigon 2010). Stanley Brazeau, Anicinabe de Lac-Simon, dresse un portrait de cette roue à partir des enseignements reçus entre autres d'un guide spirituel de Maniwaki. Selon lui, ce cercle permet une « compréhension cyclique du monde » par l'interrelation notamment entre les quatre éléments et les différents points cardinaux :

Chaque personne, chaque communauté, chaque nation, ainsi que l'humanité entière, se trouvent au centre du cercle et entretiennent des relations entre elles. Lorsque le cercle d'une personne est « brisé », c'est-à-dire que cette dernière souffre d'une maladie ou d'un traumatisme psychologique, les symboles constituant de la roue de médecine ne sont plus en harmonie. La roue de médecine sert, dans ce cas, de repère pour les guides et les aidants spirituels dans le processus de guérison ; différentes cérémonies peuvent alors être effectuées. (Brazeau 2009)

Le chercheur anicinabe Alex Cheezo, qui a mené une étude sur la relation masculine à la guérison dans la communauté de Lac-Simon, corrobore l'utilité de la roue de la médecine pour l'amorce d'un processus thérapeutique. Ce symbole ancestral est pour lui un moyen de développer l'identité anicinabe, puisque la roue représente les différentes étapes de la vie (2020 : 45) :

Il est important de se rappeler que le cercle est un symbole sacré pour les Anishnabek. Nous retrouvons le cercle dans l'environnement : les nids d'oiseaux, le soleil, la lune, les troncs d'arbres, et j'en passe... Lorsque les individus s'assoient en cercle, ils sont tous égaux, même l'intervenant. Les repères sont les points cardinaux représentant les grands-pères : l'est, le sud, l'ouest et le nord. Le centre du cercle est la personne elle-même et le Créateur. Le haut du cercle représente le ciel tandis que le bas représente la Mère-Terre. Il est possible de l'interpréter d'une autre façon en faisant un

lien avec le passé, le présent et le futur. Tout est interrelié dans le monde Anishnabe. (Cheezo 2020 : 62)

L'auteur associe également les différentes dimensions de l'être humain représentées dans le cercle aux « [...] clés de la guérison, afin que les Anishnabek retrouvent leur équilibre » (2020 : 48). À ce titre, les mâts dans *Des pierres qui prient* semblent évoquer cet outil de guérison, où la circularité renferme une portée symbolique fondamentale. Sans établir de lien catégorique avec un modèle spécifique de roue de la médecine, puisque plusieurs types de ce symbole existent et un rapprochement trop détaillé pourrait être galvaudé (Bousquet 2012b : 217 ; Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021), une connexion apparaît clairement entre ce symbole autochtone où la Terre-mère représente un point central et l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau. Aussi, l'entrée dans le lieu circulaire est marquée par le mât jaune situé à l'est, tout comme la porte d'entrée lors de certains rituels de tente de sudation (Petropavlovsky 2018 : xxxi-xxxii). La couleur rouge du mât disposé en face, à l'ouest, accompagnant les statues féminines décorées de masques, symbolise pour sa part le chemin de guérison dans la culture anicinabe (Cheezo 2020). Ainsi, en invitant les Abitibi8innik et autres visiteur.euse.s au milieu du cercle formé par les bâtons décorés et colorés, l'artiste semble offrir à ceux et celles qui s'aventurent dans l'installation ressemblant à une roue de médecine géante la possibilité de trouver un équilibre.

De plus, les deux autres bâtons de prière, soit le mât nord et le mat sud, sont orientés vers certains lieux de culte des environs : « La perche sud (de couleur blanche) pointait vers les clochers du Monastère des Sœurs du Précieux Sang et du dôme de la cathédrale, tandis que celui du nord (de couleur noire) indiquait le clocher de l'église à la Réserve [Pikogan]. » (Sioui Durand 1998b : 49). Il est d'ailleurs possible de distinguer le clocher du Monastère qui surplombe le sentier menant vers le site à la figure 4.



Figure 4. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Des pierres qui prient*, été 1997, 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker », installation de pierres, ciment, bois, ossements, tissu et plumes, dimensions inconnues, terrain vague périphérique au centre-ville d'Amos. Source : Courtoisie du Centre d'exposition d'Amos. Tous droits réservés. Photo de Sylvain Tanguay.

Le fait que les mâts de cette même installation puissent pointer trois bâtiments religieux dans un si petit rayon témoigne d'abord de l'importance du pouvoir ecclésiastique à l'époque de leurs constructions. Les directions de ces mâts révèlent ainsi l'environnement religieux dans laquelle l'œuvre prend place, le site étant entouré de bâtiments catholiques. D'ailleurs, la construction de l'immense cathédrale Sainte-Thérèse-d'Avila à Amos témoigne de la place importante qu'a tenue le catholicisme dans le développement de la région. L'assemblage de cette cathédrale débute en 1922 afin de combler les besoins paroissiaux créés par l'affluence des colons dans la ville :

Les matériaux sont transportés par chemin de fer ou par bateau sur la rivière Harricana, puisque la route directe pour se rendre des grands centres urbains à Amos n'est achevée qu'en 1939. [...] Élevée dans un contexte de colonisation, la cathédrale d'Amos reflète la détermination et la volonté de modernité des bâtisseurs de l'Abitibi. L'édifice s'élève sur un promontoire, à proximité de la rivière Harricana, et domine la ville d'Amos et les environs. (Gouvernement du Québec 2013)

On apprend également sur cette page web gouvernementale que deux dépouilles reposent dans sa crypte : « D'abord, celle de Mgr Dudemaine, premier prêtre desservant de l'Abitibi et premier curé d'Amos. Ensuite, celle d'Hector Authier (1881-1971), premier agent des terres et des mines en Abitibi et ancien ministre de la Colonisation dans le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952). » (Gouvernement du Québec 2013). Ainsi,

de deux choses l'une, le transport des matériaux nécessaires à la construction de cette immense cathédrale a assurément ajouté au trafic naval de la rivière Harricana, contribuant à perturber le mode de vie des Abitibi8innik, également lourdement affecté par les programmes de colonisation gouvernementaux de la région, dont Authier et Taschereau étaient les promoteurs. Une fois construite, la bâtisse est placée sous l'égide de Mgr Aldée Desmarais, un fervent partisan de Duplessis (Dumas 2016 : 54-55). Nommé en 1939, il devient le premier évêque d'Amos (Diocèse d'Amos 2020). Sous l'autorité des pères Oblats, il entame de son propre chef les procédures en vue de mettre sur pied un pensionnat autochtone en Abitibi au milieu du 20^e siècle (Goulet 2016). D'ailleurs, le monastère des sœurs cloîtrées, pointé par le mât sud, est également sous sa supervision. Dans cet ordre d'idées, le positionnement du mât sud dirigé également vers le monastère, semble relever d'une intentionnalité de mettre de l'avant le caractère froid et hostile de ces bâtiments. Il apparaît ici nécessaire de rappeler l'histoire de dépossession territoriale des Abitibi8innik sur ce lieu précis qu'ils ont été obligés de quitter durant la construction du Monastère du Précieux-Sang pour laisser place à l'édifice. Ainsi, la teinte blanche portée par le mât est qualifiée par Pésémapéo-Bordeleau comme référant au « pôle Nord », à la « neige » de même qu'à la « mort » selon le trajet de vie évoqué dans cette construction symbolique qu'elle partage (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021). À ce propos, l'artiste mentionne, lors d'une entrevue précédente, le contraste qu'elle souhaitait créer entre son installation et le monastère : « L'œuvre a été réalisée sur le bord de la rivière Harricana à côté du couvent de religieuses. C'est un endroit féminin sacré à côté d'un autre. L'œuvre était ouverte sur le monde, la nature, l'univers. Le couvent, lui, était refermé sur lui-même, cloîtré. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). De cette manière, l'artiste semble avoir cherché à créer une œuvre qui contraste avec le monastère, puisque tout comme la cathédrale également désignée par le mât sud, il symbolise les violences coloniales perpétrées par les instances religieuses envers les Abitibi8innik au cours des différentes étapes de colonisation. L'introduction de la notion de péché par les prêtres lors des missions catholiques en est un exemple probant, selon Delâge et Warren : « En apprenant le péché et la culpabilité aux autochtones, les missionnaires leur enseignaient à accepter une scission au sein de leur communauté. » (2017 : 62). Ces auteurs affirment que l'implantation du concept de péché, donc de culpabilité, perturbe le système

de croyances autochtone fondé sur la responsabilité mutuelle et le communautarisme. De ce fait, deux conceptions du monde opposées se confrontent ; une axée sur la responsabilité face aux autres et l'autre sur la culpabilité individuelle face à un dieu unique. De surcroît, plusieurs interdictions sont émises en vue de faire disparaître les spiritualités autochtones (Cheezo 2020 : 26). Bien qu'il soit ardu de cerner les mécanismes spécifiques qui ont permis au catholicisme de s'immiscer au sein des spiritualités anicinabek, Bousquet évoque que le mouvement d'évangélisation est apparu « dans un contexte de famines, d'épidémies et de bouleversements de l'univers des Anicinabek » (2012a : 395). De plus, à l'époque des premières missions catholiques, les hommes de foi ne sont pas nécessairement mal perçus, les pensionnats n'arrivant dans la province que dans les années 1930. L'expérience vécue, au centre du système de pensée anicinabe, prône alors un empirisme qui les amène à ouvrir peu à peu leur esprit à cette nouvelle spiritualité qui pouvait parfois les aider (Bousquet 2012a : 395). À ces mesures assimilatrices s'ajoute, moins d'un siècle plus tard, l'internement des enfants au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery aussi dirigé par des Oblats. À ce propos, Alex Cheezo, un ex-pensionnaire, décrit l'éducation administrée aux siens par le biais de l'institution comme une arme utilisée par le gouvernement visant à détruire l'identité de son peuple (2020 : 96) :

Donc, les enfants indiens furent arrachés à leurs parents et envoyés dans les pensionnats pour y être civilisés et christianisés selon les normes de la société dominante. Les enfants étaient forcés d'apprendre une langue étrangère et on leur inculqua des valeurs européennes. Le but de cette solution radicale au problème indien était de s'attaquer à la structure de base des sociétés des premières nations : la famille. Les parents qui ne se conformaient pas à cette obligation étaient sanctionnés, voire incarcérés. (Cheezo 2020 : 14)

Selon lui, en apprenant aux enfants une langue étrangère et des mœurs différentes des leurs, ce système d'acculturation détruit la relation entre les enfants et leurs parents, les rendant étrangers à leur famille et à leur environnement (2020 : 23). De plus, la chercheuse Marguerite Loiselle (assistée de Lyne Legault et Micheline Potvin) révèle dans une étude portant sur les effets du pensionnat chez les membres de la communauté de Pikogan, que les parents des pensionnaires avaient de la difficulté à croire leurs enfants lorsqu'ils leur racontaient les mauvais traitements qu'ils y subissaient, accentuant le fossé intergénérationnel déjà entamé : « [...] leurs parents, qui avaient été évangélisés

auparavant, étaient très croyants et obéissants à la religion catholique. Ils avaient une confiance aveugle dans les prêtres et les religieuses qui, selon eux, ne pouvaient pas faire du mal [...]. » (Loiselle et al. 2011 : 36). Cette grande confiance envers le clergé explique, selon Bousquet, l'incidence des dénonciations collectives de mauvais traitements publicisées plusieurs années après la fermeture du pensionnat : « L'onde de choc provoquée par ces révélations, si elle eut des effets cathartiques dans les communautés, vida les églises anicinabek d'une grande partie de leurs fidèles. » (Bousquet 2012a : 407). La condamnation de deux prêtres de l'école reconnus coupables de pédophilie au courant des années 1980-1990, ébranle considérablement ce qu'il reste de confiance envers l'église (Bousquet 2012a : 388-389). Pilier dans le projet d'acculturation du gouvernement canadien, l'état fédéral a reconnu, en acceptant le rapport de la Commission de vérité et réconciliation notamment, que de nombreux abus ont été commis dans les pensionnats autochtones partout au pays (2015).

Malgré les tentatives répétées du clergé de détruire la culture des Anicinabek, des stratégies visant à préserver certaines croyances autochtones se développent au sein même du colonialisme, nuancant le rôle passif souvent apposé aux Autochtones face aux instances religieuses. Dans cet ordre d'idées, alors que les directions des mâts révèlent l'importance du pouvoir de l'Église lors du développement de la région, elles semblent également attirer l'attention sur la complexité spirituelle résultant de la domination religieuse sur les Autochtones, le mât nord pointant l'église de Pikogan. Selon le site de la société d'histoire d'Amos, le bâtiment érigé en 1967 « se distingue par l'originalité de sa décoration basée sur l'artisanat amérindien » (Société d'histoire d'Amos [s.d.]). La demande de sa construction ayant été formulée par des Abitibi8innik au moment où ils se sont vus obligés de venir vivre à Pikogan, plusieurs stratégies ont été développées par ces derniers afin d'adapter les pratiques religieuses catholiques à leur spiritualité. À ce sujet, Bousquet relève la nécessité d'un discours prononcé par un aîné lors des bénédictions qui précèdent la chasse : « D'une part, le curé ne pouvait parler à sa place, car il n'était pas reconnu pour ses connaissances en matière de chasse. D'autre part, un aîné pouvait s'exprimer en se mettant sur un plan égalitaire avec le prêtre, chacun assumant ses compétences. » (2012a : 401). Ainsi, une forme de syncrétisme religieux semble se développer à travers le système

de croyances anicinabe par un enchevêtrement du catholicisme aux spiritualités autochtones. D'ailleurs, ce syncrétisme pourrait donner à voir des gestes tels que la prière intégrés à l'univers spirituel autochtone. En effet, issue à la base du christianisme, cette pratique pourrait parfois servir à engager une démarche de guérison en contexte autochtone selon Bousquet :

Également, un motif est devenu essentiel : la notion de guérison, en particulier des traumatismes sociaux et de leurs conséquences dramatiques (abus d'alcool et de drogues, violence familiale, etc.), imputés au programme d'assimilation du gouvernement canadien et à sa mise en œuvre par les agents des Affaires indiennes et par les missionnaires. La prière, même catholique, peut contribuer à restaurer l'ordre sociocosmique mis à mal, entre autres, par l'évangélisation. (2012a : 409-410)

Cette affirmation semble particulièrement juste en ce qui a trait à *Des pierres qui prient* où l'idée de la prière est invoquée par l'artiste sans référence claire au catholicisme. À ce titre, les directions de ces deux bâtons de prière intégrés dans une même dynamique circulaire « ouverte » et sacralisée selon une spiritualité autochtone, bien que pointant vers l'église de Pikogan, puis vers le Monastère des sœurs du Précieux-Sang et la cathédrale d'Amos du même coup, semblent faire état qu'à travers un catholicisme imposé, une spiritualité autochtone a survécu sous forme de syncrétisme religieux. De plus, l'évocation de ces bâtiments pose encore une fois les divergences symboliques entre le site sacré créé par Pésémapéo-Bordeleau, puis les différentes institutions religieuses qui le jouxtent, témoignant de la possibilité de célébrer une cosmogonie animiste à travers eux.

À cet égard, le matériau de ces bâtons de prières semble également participer à réintroduire un imaginaire nomade dans la ville d'Amos. Selon Sioui Durand, ces mâts de bois rappellent les structures des tentes utilisées par les Algonquins alors qu'ils étaient nomades (1998a : 74). Chez les Abitibi8innik, l'utilisation de ce type d'habitation est corroborée par trois répondant.e.s membres de la communauté de Pikogan, dans le rapport de Loïselle et ses collègues (Loïselle et al. 2011 : 28). Par son choix d'ériger des perches en bois semblables à celles anciennement employées par ces Anicinabek dans la construction d'abris éphémères, l'artiste revalorise symboliquement leur mode de vie d'antan, se réappropriant ainsi artistiquement cet espace qui porte en lui la mémoire de leurs passages estivaux. À ce propos, toujours selon l'étude de Loïselle, Legault et Potvin,

les traumatismes de certain.e.s ex-pensionnaires relèveraient non seulement de l'implantation d'un mode de vie sédentaire, mais seraient également liés à l'aspect cloîtré de l'école résidentielle : « Choc traumatisant, dès l'entrée, de la perte de liberté et d'espace dans un lieu fermé, restreint, enrégimenté, où on est brimé et toujours obligé à quelque chose, climat de vie auquel les enfants autochtones n'avaient pas l'habitude. » (Loiselle et al. 2011 : 65). À ce sujet, Bousquet soulève l'aspect moderne de la bâtisse sous une photo du pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery : « Son architecture moderniste contraste avec l'habitat d'origine des enfants, habitués aux tentes et aux cabanes en rondins. » (2014 : 166). Ainsi, la construction de ces mâts de bois rappelant les tentes des Abitibi8innik sur ce lieu précis semble valoriser un imaginaire nomade, permettant alors aux membres de la communauté de Pikogan présent.e.s d'habiter un univers sans mur, où le mode de vie de leurs ancêtres est commémoré.

Toujours sur la conception des bâtons de prière, l'apparition d'un phénomène mystique lors de leur décoration témoigne, une fois de plus, de leur rôle spirituel dans l'installation. À ce sujet, Pésémapéo-Bordeleau raconte l'événement survenu alors qu'elle disposait des plumes d'aigles sur les différents mâts :

J'ai fait part à un ami que je voulais des plumes d'aigles pour compléter mon œuvre. L'information a rapidement circulé et s'est rendue jusqu'au chef de Pikogan qui m'a offert une aile d'aigle. Je l'ai installée sur le mât totémique. Un chaman est venu lors de la conception de l'œuvre. Après avoir installé les plumes sur le mât totémique, un aigle est venu se poser dans la rivière et son corps dans l'eau a fait couler l'eau dans le sens inverse. Le chaman, qui était sur les lieux lorsque c'est arrivé, a alors dit que c'était un phénomène mystique. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019)

Lors d'un second échange à l'hiver 2021, elle ajoute :

Ce fut une grande chance que de recevoir ces plumes. L'aigle est le symbole du Grand-Esprit, et l'aigle s'est manifesté devant le chaman sur la rivière pendant qu'il venait constater que nous avions ces plumes. L'oiseau est resté ailes ouvertes au-dessus des eaux pendant un long moment. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021)

L'événement singulier décrit par l'artiste survenu « hors de son contrôle » et de celui des personnes présentes s'apparente à la description fournie par Marie-Pierre Bousquet d'un phénomène chamanique : « Les seules chamanisations acceptables pour tout le monde sont

celles qui mettent en contact l'individu avec le monde-autre de façon inconsciente : par les rêves notamment, et par les expériences hors du contrôle de l'individu. » (2015 : 319). D'ailleurs, les plumes d'aigle revêtent plusieurs significations spirituelles selon les cultures autochtones. Dans ce cas-ci, l'artiste mentionne que le volatile symbolise le Grand-Esprit : les plumes d'aigle intégrées dans son œuvre auraient ainsi permis d'établir un contact avec le monde des esprits, l'animal étant venu rendre compte de leurs présences dans le site sacré.

Une spiritualité chamaniste semble également advenir lors de la cérémonie d'inauguration de l'œuvre dirigée par un chaman (Sioui Durand 1998b : 49). Selon Pésémapéo-Bordeleau, la présence de la pleine lune le soir de l'événement n'avait pas été planifiée : « [...] encore un hasard, il ne s'agissait pas d'un choix. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021), tout comme la présence du chaman Alfred Polson, qui s'est un peu imposé à titre de célébrant :

Ces cérémonies se font les soirs de pleine lune, et oui Alfred Polson s'est un peu imposé pour la faire. Normalement il s'agit d'une cérémonie féminine, pour les femmes, mais j'ai compris que ce chaman n'avait pas les mêmes considérations ni la même culture spirituelle que la mienne. J'ai compris que les plumes l'intéressaient et d'ailleurs il les a prises à la fin. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 18 janvier 2021)

Malgré la façon un peu abrupte par laquelle Polson a pris sur lui de diriger le rituel, ce moment de l'œuvre a permis de raviver une spiritualité chamanique dans la ville pionnière de la colonisation de la région, sacralisant le site circulaire. Ainsi, en plus de permettre une connexion à ce pan culturel identitaire pour les Abitibi8innik qui y ont participé, la valorisation d'une spiritualité chamaniste dans la ville se pose également comme un acte de résistance face aux institutions catholiques, qui ont tenté par toutes sortes de moyens d'anéantir leur cosmogonie dès les premières missions évangéliques survenues en 1836 dans la région. À l'époque, les Oblats débusquent les chamans puis interdisent les rituels, cherchant à éradiquer définitivement cette spiritualité (Défossées 2016 ; Cheezo 2020 : 26). La difficulté dénotée par Bousquet à discuter du chamanisme avec les membres de la communauté de Pikogan lors d'un séjour de recherches montre l'impact dévastateur des actions assimilatrices du clergé visant à lui apposer une connotation négative (2015 : 318-

319). Il pourrait également s'avérer que cette retenue des Abitibi8innik à discuter de cet élément spirituel soit issue d'un désir de préserver certains savoirs dans la communauté. Ceci étant dit, il apparaît nécessaire de faire preuve de prudence lorsqu'il s'agit de réfléchir les différents sens apposés à cet aspect spirituel autochtone²⁵. Il semble toutefois pertinent de retenir les écrits de l'anthropologue qui évoque le chamanisme comme une pratique particulièrement respectée avant l'arrivée des missionnaires, revêtant une fonction sociale essentielle pour cette nation : « [le chamanisme représente] un moyen d'acquisition de connaissances respectable et estimable, mais aussi un moyen de régulation de l'ordre social et de l'ordre cosmique [...] » (Bousquet 2015 : 322). Si l'anthropologue mentionne la possibilité de l'existence de ce pan spirituel anicinabe à « l'état latent » (2015 : 316), la démarche de Pésémapéo-Bordeleau, qui se clôt par une ritualisation carrément décrite comme chamanique, où la disposition de plumes d'aigle sur les mâts permet à un phénomène surnaturel d'advenir, s'inscrit comme un acte de réappropriation culturelle possiblement inscrit dans une démarche de guérison. Bousquet abonde en ce sens lorsqu'elle affirme qu'une réactivation du chamanisme pourrait s'avérer thérapeutique : « En revanche, les Anicinabek peuvent agir sur leurs propres maux : le chamanisme fait ainsi partie des savoirs des ancêtres qu'on cherche à mobiliser pour rétablir un équilibre et retrouver une fierté perdue. » (Bousquet 2015 : 322). Ces interventions chamaniques permettent ainsi de réactiver une spiritualité autochtone, puis posent une forme de résistance au monastère catholique, symbole du pouvoir religieux, qui avait cherché à la supprimer. En ravivant une forme de chamanisme par sa démarche artistique, Pésémapéo-Bordeleau redonne à cette spiritualité largement diabolisée par les missionnaires un sens positif, où un contact avec les esprits de la nature apparaît possible, se réappropriant spirituellement par le fait même ce lieu où le clergé a assis sa domination au 20^e siècle. Par leur participation au déploiement de l'œuvre dans la ville, les Abitibi8innik peuvent alors reconnecter avec une forme positive de cette spiritualité mise à mal par le clergé. De plus, en apposant aux billots de bois une couleur, des ornements animaliers, puis plusieurs

²⁵ Il apparaît malvenu d'universaliser cet aspect spirituel puisque les différentes Nations autochtones entretiennent diverses relations avec ce dernier. Pour en connaître davantage sur le chamanisme chez les Anicinabek de Pikogan, consulter : Marie-Pierre Bousquet, 2015. « Chamanisme et catégories conceptuelles : points de vue anicinabek (algonquins) », *Anthropologica* 57 (2) : 315-326. <http://www.jstor.org/stable/26350443>.

significations, Pésémapéo-Bordeleau rétablit une connexion spirituelle au territoire. Refusant de les réduire à une simple marchandise, l'artiste eeyoue attribue à ces mâts une fonction spirituelle référant à plusieurs symboles autochtones intégrés dans une cosmogonie animiste, rétablissant en quelque sorte une forme d'équilibre dans la ville qui s'est notamment développée grâce à l'industrie forestière.

Conclusion

*In terms of representation, modern society primarily “looks” for meaning (in books, computers, art), whereas Indigenous cultures engage in processes or acts to create meaning. Indigenous cultures understand and generate meaning through engagement, presence and process – storytelling, ceremony, singing, dancing, doing.*²⁶

- Leanne Betasamosake Simpson, professeure et artiste michi saagig nishnaabeg.

L'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau, réalisée en 1997, s'avère un porte-étendard de l'affirmation identitaire autochtone actuellement en cours en Abitibi. En regard de l'hypothèse d'Archibald (2012) et de Robertson (2017) énoncée en ouverture sur la possibilité d'un processus thérapeutique par la connexion à des cultures que l'on a tenté d'éradiquer, la démarche artistique *Des pierres qui prient* semble participer à un processus de guérison, l'artiste accompagnée des Abitibi8innik valorisant une autochtonie dans la ville. Les bâtons de prières, les statues qualifiées par Pésémapéo-Bordeleau comme représentant les statues de prière, puis le titre même de l'œuvre, évoquent des éléments de la nature qui ont pour fonction spirituelle de contacter l'autre monde à travers l'acte de prier. D'ailleurs, Jean-Luc Solère, membre du Laboratoire d'études sur les monothéismes et professeur en philosophie, décrit l'acte de prier entre autres comme une demande orale faite à Dieu : « Prier, c'est parler à Dieu, exprimer quelque chose qui a un sens, donc faire acte de raison en des mots. » (Solère 1994 : 192). De plus, ce dernier qui réfléchit entre autres à l'influence de la technique rhétorique cicéronienne sur la façon de prier, en regard de l'exemple qu'il juge le plus « achevé » d'*ars orandi* médiéval de la *Rhetorica divina* de Guillaume d'Auvergne, ajoute : « Non moins communément les théologiens soutiennent

²⁶ Leanne Betasamosake Simpson, 2011. *Dancing On Our Turtle's Back : Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg : Arbeiter Ring Publishing, p. 13.

que ce discours a pour but de présenter à Dieu une *demande*. La prière, selon le sens obvie du terme français, consiste en effet à prier Dieu de donner. » (Solère 1994 : 192). L'artiste eeyoue semble ainsi mettre en place des éléments de la nature sacralisés, ici des pierres, leur conférant un rôle de priant. Tel que l'évoque Solère, l'objectif de prier étant de faire une demande à l'au-delà que l'on espère exaucée, elles semblent ainsi « demander » à un être supérieur à elles, que l'on imagine ici comme pouvant référer aux esprits de la nature, la venue d'un nouvel équilibre de la Terre-Mère et de ses gardiennes.

De plus, tel qu'évoqué précédemment, plusieurs symboles représentés par l'artiste référant à des processus de guérison autochtones évoquent un désir de créer un environnement qui agit sur les blessures coloniales vécues par les Abitibi8innik sur ce territoire. D'ailleurs, l'œuvre a touché les participantes autochtones au point où plusieurs d'entre elles ont souhaité ramener un fragment de l'installation chez elles (Sioui Durand 1998b : 49). À ce titre, la conservation de constructions de pierres, puis de mâts ayant servi à sa conception par certaines femmes de Pikogan après son inauguration, confère une certaine pérennité spirituelle à la démarche artistique de Pésémapéo-Bordeleau. Ainsi, l'artiste propose aux Abitibi8innik participant à son œuvre une reconnexion à des éléments de leur culture que les instances coloniales ont tenté de détruire, leur permettant d'intégrer un cercle de guérison. Cette fois-ci, ce n'est pas le chemin du pensionnat qui est emprunté par les membres de la communauté de Pikogan, mais bien un chemin sacré, indiqué par des pierres sous forme d'inuksuit menant à un lieu inverse, un lieu ouvert et féminin, où l'équilibre du monde semble respecté, où une connexion avec le monde des esprits par l'entremise d'un chaman est possible.

En définitive, cette démarche artistique centralisée sur un rapport spirituel à la féminité indissociable au territoire (par la conception des statues féminines entre autres), met l'accent sur le lien qui existe dans les cosmologies autochtones entre la femme et la Terre-Mère, toutes deux lourdement affectées par le colonialisme tel qu'exposé plus tôt. À ce titre, cette connexion spirituelle importante semble au cœur de la pratique artistique de Pésémapéo-Bordeleau, puisqu'elle est également mise de l'avant dans les marches poétiques qu'elle réalise dans le cadre de l'exposition « Aki-Odehi – Cicatrices de la Terre-

Mère », analysées dans la section qui suit, où un objectif thérapeutique est clairement nommé.

CHAPITRE 2 : AKI ODEHI, lieux du cœur²⁷

Ce n'est pas pour nous poser en victimes ni pour nous apitoyer sur notre sort que nous, militantes féministes autochtones, menons nos actions. Certes, nous souhaitons rendre hommage à nos sœurs disparues et assassinées ainsi que sensibiliser la population, et faire entendre nos revendications sur cette question. Mais nos actions visent aussi à revaloriser le pouvoir des femmes autochtones dans une perspective de décolonisation. Selon un dicton autochtone : « on perd la bataille le jour où le cœur des femmes tombe au combat. »²⁸

-Widia Larivière, Anishinabekwe et cofondatrice de la branche québécoise du mouvement Idle No More.

Il a fallu attendre plusieurs décennies avant la réalisation par des artistes autochtones de nouvelles œuvres environnementales en zones urbaines dans la région. Ce n'est qu'à l'été 2017 que Kigos Papatè, artiste anicinabe de Kitcisakik, et Virginia Pésémapéo-Bordeleau, sont invité.e.s à créer chacun.e une œuvre *in situ* à Val-d'Or dans le cadre de l'exposition « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère ». L'événement artistique se déroule en deux temps : des œuvres environnementales sont d'abord présentées à l'extérieur, sur tout le territoire anicinabe de l'Abitibi et du Témiscamingue durant la période estivale 2017, alors que la seconde partie de l'exposition se déroulera en 2018 au Centre d'exposition de Val-d'Or (VOART), près d'un an plus tard.

Ainsi, des œuvres environnementales extérieures sont créées par cinq artistes autochtones et allochtones à différents lieux de la région en 2017 : Jacques Baril, artiste de Gallichan, crée *Les Sept Feux* au Lac Abitibi devant la pointe Apitipik ; Karl Chevrier, anicinabe de Timiskaming First Nation, réalise une performance dans la forêt enchantée du Fort-Témiscamingue (*Run and Hide*) ; Véronique Doucet, de Rouyn-Noranda, réalise

²⁷ Tels qu'annoncés précédemment, plusieurs éléments présents dans ce chapitre ont fait l'objet d'une communication et d'une publication dans le cadre des « Rendez-vous de la recherche émergente 2019 » du CRILCQ. Il est possible de consulter l'article en ligne : <https://crilcq.org/publications/publications-numeriques/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2019/>.

²⁸ Widia Larivière, dans la préface de Emmanuelle Walter, 2014. *Soeurs volées - Enquête sur un féminicide au Canada*. Montréal : Lux Éditeur. <https://www.luxediteur.com/catalogue/soeurs-volees/>, p.12.

Territoire cosmétique à (re)coudre, où elle fait une performance d'une durée de 3 jours, vêtue d'une jupe confectionnée avec l'aide du public dans la forêt près du Lac Barrière (Graff 2019) ; et finalement, les artistes autochtones Virginia Pésémapéo-Bordeleau et Kigos Papatè réalisent respectivement *Poésie en marche pour Sindy* et *Otipi* dans la ville de Val-d'Or. Ensuite, le centre d'exposition de la municipalité présente en 2018 un événement réunissant des traces de ces démarches accompagnées pour certaines de nouvelles œuvres, les artistes ayant approfondi leur processus créatif durant les mois qui ont succédé leur présentation initiale (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Au total, 17 prestations artistiques sont présentées en 10 lieux différents, attirant plus de 3200 personnes (Adam et Robertson 2019). Puisqu'elles font partie de ce mouvement d'affirmation artistique autochtone en territoire anicinabe en zones urbaines d'Abitibi, les œuvres de Pésémapéo-Bordeleau et de Papatè réalisées à l'été 2017 font l'objet d'analyses subséquentes. Si les autres réalisations de l'exposition méritent également que l'on s'y intéresse, elles ne seront toutefois pas étudiées dans ce travail puisqu'elles ont été créées par des artistes allochtones, ou ont été réalisées au Témiscamingue, où les enjeux coloniaux, bien que semblables à ceux de l'Abitibi, sont propres à la réalité territoriale de cette région²⁹.

2.1 « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », une démarche artistique ancrée dans la communauté³⁰

Un climat tendu règne dans la ville de Val-d'Or au moment où l'exposition voit le jour. Cette situation résulte principalement de la diffusion d'un reportage de Radio-Canada en octobre 2015 sur la disparition de Sindy Ruperthouse survenue dans la municipalité. L'émission télédiffusée révèle l'ampleur de la négligence policière dans l'enquête sur cette femme autochtone de Pikogan qui manque à l'appel depuis 2014. Dans le reportage *Abus*

²⁹ Bien que le territoire soit traversé de contraintes et de frontières arbitrairement délimitées par le gouvernement à des fins coloniales dans la région, cette étude est circonscrite au territoire algonquin anicinabe d'Abitibi, puisque certaines caractéristiques lui sont propres. L'expansion de l'industrie minière, qui a façonné les structures urbaines de la région au cours des dernières décennies, est l'une d'entre elles.

³⁰ À partir d'ici, ce chapitre renferme des extraits d'un travail universitaire produit dans le cadre du cours *Arts et cinémas autochtones HAR6074*, dispensé par Michèle Garneau et Louise Vigneault, à l'Université de Montréal, à l'hiver 2019.

de la SQ : les femmes brisent le silence (Marchand 2015), des femmes autochtones prennent la parole pour parler de leur amie Sindy, puis décrivent leurs rapports avec les forces de l'ordre. Plusieurs d'entre elles dénoncent un mauvais traitement, dont des sévices sexuels subis, perpétrés par des agents de la police de Val-d'Or. Ces révélations créent une « onde de choc » dans la région, dans la province, de même que partout au pays (Fortier 2015 ; Radio-Canada 2015). De plus, elles engendrent des répercussions significatives : huit policiers sont suspendus provisoirement, le gouvernement provincial engage un financement pour certaines institutions autochtones des environs et la Commission Viens est mise en place afin de faire la lumière sur « les relations entre les Autochtones et certains services publics » (Gouvernement du Québec 2019). Le Centre d'amitié autochtone de la ville (CAAVD) qualifie le contexte sociopolitique de « crise de Val-d'Or » (2018).

En décembre de la même année, le Gouvernement du Canada publie le Rapport de la Commission de vérité et réconciliation où les différentes mesures coloniales implantées au cours des siècles passés sont caractérisées de « génocide culturel », puis lance des appels à l'action demandant qu'un financement soit accordé « [...] visant à aider les artistes autochtones et allochtones à entreprendre des projets de collaboration et à produire des œuvres qui contribueront au processus de réconciliation [...] ». (Gouvernement du Canada 2015 : 367). C'est précisément un programme instauré dans ce cadre par le Conseil des arts et des lettres qui permettra à « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère » de voir le jour. Dans ce contexte, la directrice du Centre d'exposition de Val-d'Or, Carmelle Adam, décide de soumettre une nouvelle fois le projet d'exposition qu'elle avait proposé quelques mois plus tôt, cette fois, à la lumière des dénonciations à l'origine de la *crise de Val-d'Or*. À cet égard, elle décide d'ancrer davantage sa démarche dans la communauté, puis contacte Édith Cloutier, directrice du CAAVD pour lui proposer une collaboration :

Je les ai sollicités [le CAAVD] et je leur ai expliqué ce que je voyais par rapport au projet, que c'était un geste poétique qu'on allait poser pour mobiliser, que ce n'était pas à nous de mettre la réconciliation sur la table, mais de mettre la table pour permettre aux gens de se rencontrer et donner une possibilité, et que l'art actuel pouvait l'être [cette possibilité]. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

Édith Cloutier accepte le partenariat sous deux conditions : l'exposition doit répondre spécifiquement à cet appel à l'action de la Commission de vérité et réconciliation, puis aborder la réalité des Autochtones en milieu urbain (une des missions principales et indissociables du CAAVD). De plus, les participations de l'artiste et art-thérapeute innue Sonia Robertson, et de l'artiste anicinabe Carl Chevrier, sont conditionnelles à la mise sur pied du projet pour Carmelle Adam, qui explique s'être majoritairement inspirée de leur travail pour la conceptualisation de l'exposition. Les deux artistes acceptent : Sonia Robertson agit alors à titre de commissaire, tandis que Carl Chevrier remplit la tâche d'« artiste gardien », assurant un rôle de liaison avec les aîné.e.s, des rencontres avec ces dernier.ère.s étant au cœur du projet (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020).

Plusieurs mois avant le début de l'exposition, des rencontres sont organisées entre les artistes et des aîné.e.s autochtones de tout le territoire anicinabe de l'Abitibi et du Témiscamingue, dans les communautés comme en milieu urbain. Les objectifs de cette démarche sont alors de déterminer les lieux où les œuvres seront réalisées, ainsi que leur sujet (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). À ce propos, Pésamapéo-Bordeleau raconte son expérience lors de cette étape préparatrice :

Nous devons faire le lien avec les premiers habitants du territoire, rencontrer les Aînés, parler avec eux, les écouter. Car le cœur du projet abordait les blessures infligées aux personnes, mais aussi à la Terre-Mère, nous devons donc agir avec respect et délicatesse. Les artistes amérindiens étaient accompagnateurs et conseillers des Québécois lors des visites dans les communautés de Pikogan, de Kitcisakik et de Timiskaming. (2019b : 11)

Toujours selon Carmelle Adam, le CAAVD joue également un rôle important durant ces rencontres : lorsqu'elles se déroulent en milieu urbain, des chercheur.euse.s mobilisé.e.s par l'organisme participent au processus, permettant de valider certaines informations et même d'établir des liens avec des connaissances provenant d'autres communautés autochtones de la province. De plus, avec l'accord des aîné.e.s et des artistes, ces réunions ont pu être ouvertes au grand public, devenant des causeries avec la population (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Lors d'une présentation au congrès de la Société des Musées du Québec en 2019, Adam et Robertson chiffrent à 520 le nombre de personnes qui ont participé aux 11 rencontres avec différents groupes (Adam et Robertson 2019).

L'importance des liens au territoire et à la langue est un élément central qui ressort de ces rencontres. À l'issue du processus, 10 lieux de création sont identifiés dans la région (Adam et Robertson 2019), puis des critères sont soumis aux artistes par Robertson : leurs œuvres devront « [s]ensibiliser les publics aux problématiques vécues par les Anicinabek ; tenter de rapprocher les Algonquins des Québécois ; être participati[ves] et/ou rassembleu[ses] et mener à une transformation/guérison » (Fiset, Adam et Robertson 2017). De plus, ces réalisations doivent être pensées à partir du territoire, tel que mentionné par les instigatrices de l'exposition dans le communiqué de presse de lancement du projet :

Dans un contexte où les relations entre autochtones et non-autochtones sont fragiles, ce projet d'actions artistique et poétique invite à la réconciliation à partir du territoire. C'est une occasion de rencontres, de partages et de rapprochement avec l'autre - que l'on connaît si peu. (Fiset et al. 2017)

Nathalie Fiset, coordonnatrice des services administratifs au CAAVD lors du lancement de ce projet, Carmelle Adam, puis Sonia Robertson souhaitent alors créer à travers cette exposition « un espace de guérison de cicatrisation par l'art » (2017). L'exposition chapeauté par l'art-thérapeute contribue ainsi à agir sur les traumatismes vécus par les Autochtones du territoire anicinabe de l'Abitibi-Témiscamingue à travers l'art et le territoire. Son titre, trouvé par Kigos Papatè, un des artistes participants (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020), met d'ailleurs l'emphase sur ces thématiques, *Aki Odehi* signifiant en anicinabe « lieux du cœur » (Fiset et al. 2017). De plus, un des logos de l'exposition (fig. 5), s'apparentant, entre autres, à la roue de médecine autochtone, un outil souvent utilisé à des fins de guérison tel que mentionné dans la section précédente (p. 31-32) témoigne également de ce désir de cicatrisation.



Figure 5. Centre d'exposition de Val-d'Or, logo de l'exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », 2017, Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017. « Activités de médiation Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère ». Photo Facebook, 25 mai 2017. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/817831841725920>.

À cet égard, les œuvres de Pésémapéo-Bordeleau et de Papatè sont pensées dans un processus de guérison à partir d'échanges avec les aîné.e.s, puis traitent d'enjeux propres aux territoires anicinabe d'Abitibi. À travers ces démarches environnementales, les deux artistes valorisent une autochtonie en territoire urbain et utilisent des éléments de la nature pour exprimer une souffrance résultant de la colonisation, se réappropriant ainsi différents espaces publics de la ville de Val-d'Or. L'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau, qui prend place à différents lieux fréquentés par une femme autochtone disparue au centre de la municipalité commémore la disparition de Sindy Ruperthouse, deux ans après les dénonciations faites par des femmes autochtones d'abus perpétrés par le corps policier de la ville. L'œuvre *Otipi* de Papatè sera quant à elle présentée dans la prochaine section.

2.2 Poésie en marche pour Sindy

Lorsqu'elle a été contactée pour participer à l'exposition, Virginia Pésémapéo-Bordeleau mentionne avoir tout de suite pensé au cas de cette femme autochtone disparue à Val-d'Or en 2014 (entretien du 19 juillet 2019). Dans un article de la revue « Histoire Québec », l'artiste décrit son œuvre comme « [...] une action urbaine visant à mettre en lumière la disparition de Sindy Ruperthouse à Val-d'Or. », puis précise : « J'ai semé des jardins de fleurs en son honneur dans les lieux significatifs pour elle, organisé deux marches à travers la ville avec la population autochtone et allochtone en récitant des poèmes. » (Pésémapéo-Bordeleau 2019b : 11). Ces marches poétiques se déroulent respectivement le 13 juin et le 18 juillet 2017 à Val-d'Or. L'exercice visait à constituer des jardins en quatre lieux prédéfinis où, avec le passage du temps, des lettres surgiraient du sol, inscrivant en fleurs Sindy, le prénom de la femme disparue. Les deux marches empruntent le même parcours, soit un départ au CAAVD, suivi d'un arrêt au Poste de police communautaire mixte autochtone (PPCMA)³¹, puis d'un autre au parc Bérard, pour se

³¹ Suite aux dénonciations d'abus perpétrés par des agents du service de police de la ville envers des femmes autochtones en 2015, le Poste de police communautaire mixte autochtone (PPCMA) est créé en janvier 2017 à Val-d'Or. Le journaliste Jean-Marc Belzile rapporte les visées de cette démarche : « [...] que le poste

terminer au Centre d'exposition de Val-d'Or (VOART). Lors de la première marche, des graines de vivaces sont semées collectivement sur le terrain du poste de police, puis au VOART. Les végétaux qui émergent du sol seront visibles au deuxième événement, un peu plus d'un mois plus tard. Un cinquième jardin sera également réalisé au Centre culturel Kinawit affilié au CAAVD sous forme de cérémonie privée pour les proches de Ruperthouse. Durant ces marches, des poèmes composés par l'artiste sont récités, d'abord par elle en français, puis en anicinabe par Alice Jérôme, la tante de Sindy, aussi amie de Pésémapéo-Bordeleau. Principalement exécutés par Gloria Penosway, des chants et des battements de tambour se feront également entendre lors des déplacements d'un site à l'autre et parfois après la récitation de poèmes.

À travers sa démarche artistique environnementale et poétique, cherchant à « évoquer l'esprit de Sindy » (Paquette 2018) dans la ville, l'artiste semble vouloir apposer un baume sur la douleur des parents et ami.e.s de la femme toujours portée disparue à ce jour, en lui rendant hommage à l'intérieur d'une connexion spirituelle au territoire. Encore une fois en regard aux hypothèses d'Archibald (2012 : 2-3) et de Robertson (2017 : 11), la démarche artistique de Pésémapéo-Bordeleau apparaît avoir un effet bénéfique sur certaines blessures portées par les Autochtones causées, entre autres, par le développement d'un rapport économique aux ressources naturelles lors de la colonisation de la région, dont résulte la présence importante d'entreprises minières à Val-d'Or, puis par les nombreuses violences desquelles sont victimes les femmes autochtones dans la ville (Marchand 2015), de même que partout au pays (Walter 2014). À cet effet, ces formes de processions poétiques semblent agir sur ces blessures coloniales en permettant aux Autochtones, qui subissent encore aujourd'hui leurs séquelles, de prendre part à une valorisation de leurs

compte 50 % de policiers de la Sûreté du Québec et 50 % de policiers autochtones. », en plus d'intégrer des intervenant.e.s communautaires (Belzile 2016). Toutefois, depuis son ouverture, parmi les 17 policier.ère.s qui y travaillent, il semblerait qu'une seule policière autochtone patrouille, et ce, seulement depuis décembre 2018 (Bell Média 2019). De plus, les communautés autochtones de la région ne semblent pas avoir été consultées quant à la mise sur pied du projet, tel que mentionné dans la vidéo promotionnelle de la Sûreté du Québec (Sûreté du Québec Abitibi-Témiscamingue / Nord-du-Québec 2018). En ce sens, une méfiance de certains membres de Premières Nations quant à son instauration se fait sentir, comme en témoigne l'article de Belzile (2016). Aussi, dans cette vidéo visant à décrire l'initiative, puis à en faire la promotion, aucun autochtone n'apparaît pour donner son avis sur la question, alors que sont montrées deux photos des marches poétiques pour Sindy de Pésémapéo-Bordeleau (Sûreté du Québec Abitibi-Témiscamingue / Nord-du-Québec 2018).

cultures dans la ville. Cette démarche semble également offrir un espace d'expression où leur douleur face à la disparition d'une des leurs peut être exprimée et l'injustice qui la sous-tend dénoncée. En choisissant ces lieux, en déclamant ces poèmes, puis en abordant ce sujet qui réfère directement à une femme autochtone disparue dans différents lieux publics, Pésémapéo-Bordeleau semble poser une résistance face à ces violences faites aux femmes autochtones résultant d'un colonialisme patriarcal (Knapé-Fontaine et Hamidi 2018). De plus, cette démarche artistique environnementale, par laquelle des jardins sont réalisés en hommage à la disparue, permet d'entrer dans un rapport spiritualisé au territoire, différent du rapport colonial implanté dans la ville lors de son développement. Ainsi, en regard à son contexte de création, la prochaine section vise à approfondir comment la réalité territoriale de la ville de Val-d'Or participe à l'élaboration de *Poésie en marche pour Sindy*, à l'intérieur d'une démarche thérapeutique de résistance.

2.2.1 Un hommage *in situ*

Pésémapéo-Bordeleau décrit les marches poétiques auxquelles beaucoup d'Anicinabek et d'ami.e.s ont pris part comme des actes de présence et de conscientisation (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). D'ailleurs, plusieurs membres de la communauté d'origine de Sindy, soit celle de Pikogan, ont organisé un voyage en autobus afin de se rendre à Val-d'Or pour participer à la deuxième marche. Les parents de la disparue étaient également sur les lieux, l'artiste ayant pris soin de discuter avec eux au préalable de son projet, puis d'obtenir leur accord. D'ailleurs, elle a tenu à leur faire semer les premières graines, inaugurant la plantation de jardins lors de la marche du 13 juin au Poste de police communautaire mixte autochtone (fig. 6). Les autres membres du public ont ensuite pu participer à l'ensemencement du terrain (fig. 7), activité qui s'est terminée par une lecture de poème rédigé par l'artiste (fig. 8).



Figure 6. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », semences, dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017. « Les parents de Sindy Ruperthouse avec Virginia Bordeleau en semence au jardin-nom du Poste de police mixte à Val-d'Or ». Photo Facebook, 17 juin 2017. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/829308063911631>. Photo de Carmelle Adam.





Figures 7. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », semences, dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.





Figures 8. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 13 juin 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », poème, dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Le choix de créer le premier jardin au poste de police semble renvoyer au rôle tenu par l'institution dans l'enquête sur cette femme autochtone disparue. À ce propos, plusieurs informations divulguées dans le reportage *Abus de la SQ : les femmes brisent le silence* (Marchand 2015) révèlent un manque de rigueur des policier.ère.s dans cette enquête. La journaliste Josée Dupuis relève d'abord en début d'émission que cette disparition « sombrait dans l'oubli », la famille étant sans nouvelle des développements de l'enquête policière depuis plusieurs mois. D'ailleurs, en octobre 2015, soit plus d'un an après sa disparition, aucun enquêteur n'était encore venu rencontrer les parents et ami.e.s de la femme disparue, laissant ses proches seuls mener des recherches de terrain (Marchand 2015). De plus, encore une fois révélé par ce reportage, le peu d'action du corps policier chargé de l'enquête suite au témoignage de Caroline Chachai, qui a cru voir Sindy dans un commerce de la ville à l'automne 2015, démontre encore une fois le peu de considérations des autorités accordées à cette disparition³². À cela s'ajoute l'important laps de temps entre

³² L'enquête menée par Josée Dupuis à Val-d'Or révèle les faits suivants : ne sachant pas que Sindy est portée disparue, Caroline Chachai mentionne à une intervenante du CAAVD l'avoir vue au Tigre Géant. L'intervenante alerte alors la police. La Sûreté du Québec ne se déplace pas pour visionner les bandes vidéo du commerce, puis demande plutôt au propriétaire de l'institution de sélectionner des images correspondantes à la description de Sindy faite par Mme Chachai. Toutefois, aucune des images qui lui sont montrées ne concorde avec sa description ; aucune femme ne porte un manteau noir tel qu'elle l'avait précisé. Selon le propriétaire de l'établissement, la difficulté à retrouver la bonne bande vidéo relève du fait que « toutes les femmes autochtones se ressemblent » (Marchand 2015). Ce regard déshumanisant porté par le propriétaire

la signalisation de l'absence de Sindy et la visite des enquêteurs chez son conjoint (Marchand 2015). En effet, la police mènera une perquisition chez l'homme décrit comme violent par tous les proches de la disparue seulement suite au passage de la journaliste dans la région, soit plus d'un an après sa disparition (Marchand 2015).

De cette manière, les parents de Sindy, en posant les premières semences dans le sol, peuvent en quelque sorte agir sur l'injustice vécue, exprimant par un geste artistique et poétique aux policiers qu'ils ont manqué à leur devoir en bâclant l'enquête sur sa disparition. Par cet acte de présence en ce lieu précis, les proches de Ruperthouse ont la possibilité d'agir contre une injustice imputable à la police. Selon l'artiste, la lumière sur cette affaire n'ayant toujours pas été faite, le geste de planter ces graines qui, par leur germination, inscrira en fleurs le nom de Sindy rendant ainsi visible son absence sur leur lieu de travail, permet également de rappeler aux autorités la nécessité de trouver des réponses : « Les policiers doivent se sentir impliqués, interpellés. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Cet acte de conscientisation organisé par Pésémapéo-Bordeleau semble également répondre au comportement de dénégations qu'avaient eu plusieurs membres du corps de police de la ville suite aux allégations de mauvais traitements portées par des femmes autochtones (Marchand 2015). À ce sujet, suite à la diffusion du reportage, la Sûreté du Québec de Val-d'Or avait fortement réagi en niant toute allégation contre elle : un mouvement de soutien envers les policiers du poste 144 (le commissariat de la municipalité), accusés d'avoir perpétré de mauvais traitements envers plusieurs femmes autochtones de la ville, avait alors vu le jour, dont une marche d'appui et des bracelets en guise de solidarité³³. Une poursuite envers Radio-Canada avait également été intentée par le corps policier de Val-d'Or. On peut lire dans le document juridique publié par la société d'État que des « dommages moraux », une « atteinte à la réputation » et des « dommages punitifs » seraient en cause (Radio-Canada 2016). Ces

témoigne du racisme auquel elles doivent faire face sur une base quotidienne dans la ville. Cet événement montre également le manque de rigueur des enquêteurs dans cette affaire. Pour en savoir davantage sur la façon dont la Sûreté du Québec a mené cette enquête, consulter le reportage : <https://ici.radio-canada.ca/tele/enquete/2015-2016/episodes/360817/femmes-autochtones-surete-du-quebec-sq>.

³³ Dans un article de David Prince paru le 19 octobre 2016 sur le sujet, on peut lire : « Dès samedi, quelque 2500 policiers du Québec porteront un bracelet rouge identifié 144, soit le numéro du poste de Val-d'Or. Le bracelet sera orné de huit étoiles pour faire référence aux huit policiers suspendus. » (Prince 2016).

événements témoignent d'une difficulté de remise en question des agents de la paix face à certains actes commis. À ce propos, Fannie Lafontaine, auteure du rapport de l'enquête du Service de Police de la Ville de Montréal sur la Sûreté du Québec de Val-d'Or, paru en novembre 2016 suite aux dénonciations de 2015, affirme qu'un « racisme systémique » au sein des forces de l'ordre existe à l'égard des Autochtones (Lafontaine 2016 : 11, citée dans Gouvernement du Québec 2019 : 17). Ce fait est corroboré par Jacques Viens, auteur du rapport final de la Commission d'enquête du même nom sur les relations entre les Autochtones et certains services publics, qui a aussi été mise en place suite aux événements de 2015 dans la municipalité (Gouvernement du Québec 2019 : 271). Ainsi, par la présence du nom de la femme disparue en végétaux au PPCMA, puis d'une marche commémorative en son honneur, répondant en quelque sorte à celle qui avait eu lieu en solidarité aux policiers en 2015, Pésémapéo-Bordeleau met en lumière les injustices dont sont victimes les femmes autochtones dans la ville.

Par ailleurs, lors d'un entretien, Carmelle Adam m'a témoigné des réticences émises par le poste de police, puis par des commerçant.e.s, à accepter qu'un jardin soit constitué sur leur terrain (Carmelle Adam, 24 août 2020). Elle affirme en ce sens que plusieurs mois se sont écoulés avant de réussir à avoir une autorisation du poste de police, cette attente due, selon le corps policier, au déroulement d'une enquête en cours liée aux événements de 2015 :

[...] sur le coup on a eu quand même beaucoup de commerces qui ont refusé, les premiers endroits parce que toute l'histoire avec les femmes autochtones, puis là on parlait de Sindy, puis on mettait ça sur les murs en végétal en plus, alors les commerçants... On a vraiment été accueilli avec une brique et un fanal. Pour le poste de police, ça a pris comme 4 mois de négociations. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

Le refus des commerçants de s'associer à l'œuvre révèle la marginalisation des Autochtones et le manque d'intérêt de la population face à leur réalité. La difficulté de trouver des lieux qui acceptaient de rendre *Poésie en marche pour Sindy* possible démontre en ce sens qu'une reconnaissance des enjeux vécus par les Autochtones en milieu urbain demeure difficile et que peu d'espaces d'expression leur sont accordés dans la sphère publique, bien que certaines possibilités émergent. À ce titre, en réussissant finalement à

obtenir les autorisations de réaliser un jardin sur le terrain du PPCMA, Pésémapéo-Bordeleau a pu tenter de susciter un intérêt quant à ces enjeux dans la ville. Sa démarche apparaît d'ailleurs avoir eu un certain effet sur des membres de la police de Val-d'Or entre la première et la deuxième marche poétique, comme si l'émergence des fleurs, donc du nom de Sindy, avait eu une incidence sur eux. À ce propos, Adam rapporte d'abord avoir eu un appel du commandant-chef de la police lui demandant de venir faire l'élagage des pousses qui germaient un jour de fin de semaine : « [...] il me dit, vous savez c'est parce que c'est une œuvre, puis c'est juste parce que je ne voudrais pas qu'on ait des répercussions comme quoi qu'on ne s'occupe pas de Sindy. » (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). D'ailleurs, Pésémapéo-Bordeleau mentionne également un appel des policiers lorsque l'exposition fut terminée : « Les policiers ont appelé pour savoir quoi faire avec les fleurs puisqu'elles n'étaient plus balisées (trop sauvages), ils semblaient avoir peur de défaire l'œuvre. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Ces témoignages révèlent non seulement la tension palpable au moment de la conception des jardins entre le corps policier et les Autochtones, mais aussi un changement de discours quant à la disparition de Sindy. On pourrait penser plus largement que cette responsabilisation qui se matérialise face au jardin symbolise une forme de reconnaissance quant à la nécessité de poursuivre l'enquête sur la disparition de Sindy. Bien que cet intérêt soudain vienne probablement des pressions liées à l'opinion publique suite à la diffusion du reportage d'*Enquête* (Marchand 2015), la directrice du VOART explique avoir vu ce jardin devenir un « symbole » par cette marque de considération du corps de police (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Devant cohabiter avec ce dernier durant plusieurs mois, chaque fois qu'ils entraient ou sortaient de leur lieu de travail, les agent.e.s du Poste de police communautaire mixte autochtone n'ont eu d'autres choix que de considérer le nom de cette femme et la disparition qu'il symbolise. D'ailleurs, la visibilisation du drame de sa disparition par l'émergence de son prénom en fleur semble avoir stimulé leur participation à la deuxième marche. À ce sujet, Pésémapéo-Bordeleau mentionne les propos de la directrice du CAAVD Édith Cloutier qui décrit la présence policière accrue à la marche du 18 juillet comme relevant d'une « prise de conscience » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). L'artiste évoque même plusieurs marques de collaboration de leur part : « Lors de la deuxième marche, la police

bloquait les rues et jouait au taxi. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019).

Le type de fleurs choisies par Pésémapéo-Bordeleau semble également avoir joué un rôle dans la visibilité de ce drame dans la ville. À ce propos, elle a favorisé la plantation de vivaces dont majoritairement du pavot et du rudbeckia pour le jardin au PPCMA, puis pour celui près du VOART (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019).

Le dictionnaire de français Larousse en ligne définit le terme « vivace » ainsi :

Se dit d'une plante dont la période de végétation s'étend sur plusieurs années, même lorsque les parties souterraines (organes dits *pérennants* : rhizomes, bulbe, tubercule, etc.) subsistent seules en hiver.

Se dit d'un sentiment, d'une idée qui dure, subsiste longtemps [...]. (2021)

D'avoir opté pour ce type de plantation donne à penser que, possiblement, certaines de ces fleurs repousseront les années suivantes, laissant ainsi quelques traces florales de Sindy à différents lieux de la ville. À ce sujet, l'artiste affirme avoir voulu laisser une part de création de l'œuvre à la nature : « J'espère que ça continuera à pousser en laissant la nature faire. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Aussi, ces fleurs vivaces choisies par l'artiste sont associées à différentes idées. D'abord, dans l'ouvrage *Plants of the World : An Illustrated Encyclopedia of Vascular Plants*, on peut lire que le rudbeckia appartient au groupe de plantes Asteroideae, une des trois divisions de la famille des Asterales (Christenhusz, Fay et Chase 2017 : 603-609). Selon ces auteurs, le nom Asterales proviendrait de leur apparence : « "*Aster*" is Latin for star, referring to the flower heads. » (2017 : 615). Bien qu'une multitude de plantes fasse partie de cette grande famille, ces spécialistes nous apprennent qu'elles ont certains usages en communs : « [...] *the main species used as food, drink, condiments, oil, dye, timber, cosmetics, hallucinogens, medicines, cut flowers and ornamental plants.* » (Christenhusz et al. 2017 : 609). Plus précisément sur le rudbeckia, les auteurs affirment que le « *Rudbeckia hirta (annual black-eyed Susan)* » est entre autres utilisé comme plantes ornementales (2017 : 613). Quant au pavot, il fait partie de la famille des Papaveraceae (elle aussi subdivisée en 2 : Fumarioideae et Papaveroideae) (2017 : 215), qui détient plusieurs propriétés, dont celle d'agir sur la douleur : « *Opiate drugs derived from the opium poppy ("Papaver somniferum"), including*

codeine, heroin and morphine, are widely used in medicine as analgesics. » (Christenhusz et al. 2017 : 216). Les auteurs soulignent également l'utilité d'une de ces plantes pour les Autochtones : « *The root of "Sanguinaria" yields a red dye that is popular in Native American handicrafts.* » (2017 : 216). Ce choix de fleurs confirme non seulement le désir d'attirer le regard des agents du PPCMA entre autres, sur le nom de Sindy, leurs couleurs vives visibilisant sa disparition tout en embellissant le lieu (fig. 9), mais renferme également une portée symbolique importante. Si le pavot a comme vertu d'endormir la douleur, ce choix de semences laisse penser que l'artiste a peut-être cherché à alléger le cœur de ceux et celles appelé.e.s à les planter.



Figures 9. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 27 août 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », vivaces (dont du pavot et du rudbeckia), dimensions inconnues, Poste de police communautaire mixte de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

La construction d'un jardin au parc Bérard, deuxième lieu vers lequel s'est dirigée la marche, est également symbolique, puisqu'il est le dernier endroit où Sindy a été vue avant sa disparition (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Lors de la première marche, l'artiste avait préalablement installé des copeaux de cèdre formant son nom, délimité par des bandes : « Les rubans rouges faisaient référence à ce qu'on met pour baliser une scène de crime. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). En érigeant des bâtons entourés de cordons rouges, l'artiste semble vouloir attirer l'attention sur l'aspect « criminel » de cette disparition, qui s'inscrit parmi des milliers d'autres cas non résolus de femmes autochtones disparues (Kanapé-Fontaine et Hamidi 2018 : 16). De plus, elle apparaît également vouloir signifier que cette affaire doit être prise au sérieux et que cette entreprise doit débiter par l'appréhension de ce parc comme d'une scène de crime. Encore une fois, Pésémapéo-Bordeleau semble dénoncer, à travers cette installation, l'inaction des autorités, notamment celle des enquêteurs, qui ne semblent pas avoir mené de recherches au parc Bérard, pourtant considéré comme le dernier lieu où Sindy a été vu.

Lieu important quant à cette enquête donc, ce parc est également connu à Val-d'Or comme un lieu de rassemblement fréquenté quotidiennement par plusieurs membres des Premières Nations provenant de communautés différentes, la plupart aux prises avec des problèmes socio-économiques. Abritant le grand Conseil des Cris du Québec installé dans la ville depuis 1975 (Cornellier 2010 : 22), de même qu'un Centre d'Amitié autochtone très actif, Val-d'Or est reconnue comme une ville carrefour pour les Autochtones des environs ; la municipalité est décrite comme « la métropole autochtone du nord » par le CAAVD (2018). Selon Geneviève Béland, rencontrée dans l'objectif d'obtenir des informations détaillées sur l'installation de *Orignal* également réalisée à cet endroit, le parc Bérard sert régulièrement de lieu de transition pour celles et ceux qui ont consommé et qui souhaitent ensuite aller passer la nuit au refuge. Selon elle, sa fréquentation s'explique surtout par sa position géographique entre le Manoir, connu comme un bar fréquenté majoritairement par des Autochtones, et La Piaule, un refuge pour itinérant.e.s (Geneviève Béland, entretien du 9 septembre 2020). Toutefois, ce besoin de lieux de transition avant

d'accéder au refuge semble révéler un manque de ressources adaptées à leur situation. En effet, outre les deux « lits multifonctionnels » disponibles à La Piaule, lesquels semblent plutôt destinés aux cas lourds (La Piaule [s.d.]), aucun centre de service n'offre de dortoirs nocturnes où les personnes vivant dans la rue et sous l'effet de drogues peuvent se présenter. Bien que l'ouverture de Chez Willie en 2014 permette l'accueil de personnes intoxiquées, l'organisme est dans l'impossibilité d'offrir un gîte pour la nuit. Le financement accordé à ces organismes étant minimal à Val-d'Or, la présence d'Autochtones dans le parc semble, entre autres, résulter d'un manque de ressources adaptées à leurs besoins. De plus, l'endroit serait également un lieu refuge pour certain.e.s, le racisme envers les Autochtones dans la ville représentant une réalité à laquelle ils et elles sont confronté.e.s (Comité de lutte au racisme et à la discrimination de la Ville de Val-d'Or 2017 ; Deshaies 2018a). Dans cet ordre d'idées, la création d'un jardin entouré de bandes rouges symbolisant une scène de crime semble aussi évoquer jusqu'où peut mener le manque de service adapté pour les Autochtones en milieu urbain, soit à leur disparition. À ce propos, les rubans fixés à des tiges de bois ont été enlevés à plusieurs reprises au courant de l'été, laissant présumer que la vue d'une scène de crime était trop douloureuse pour les usager.e.s du parc :

[...] les gens voyaient ça comme une scène de crime, fait que tout le monde arrachait ça et ne voulait pas que Sindy soit en dedans des rubans. [Ils] cassaient les bâtons [...] puis nous on les remettait, [ils] les recassaient jusqu'à temps qu'on s'est dit, ben, on va les enlever et des gens venaient déposer quelques fleurs. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

Ainsi, ces membres du public du quotidien ont transformé en quelque sorte la portée symbolique de ce jardin, évoquant à la base une scène de crime, pour le faire devenir lieu de recueillement. Celles et ceux qui fréquentent le parc, dont plusieurs connaissaient Sindy qui le côtoyait également, ont pu ainsi honorer sa mémoire à l'extérieur des marches organisées en y déposant des fleurs. Cette façon de cohabiter avec l'œuvre leur apparaissait probablement moins douloureuse que l'idée de côtoyer une scène de crime sur une base quotidienne. À ce propos, Adam fait état d'une autre interaction du public au parc Bérard en lien avec cette œuvre, mais cette fois survenue deux ans après les marches poétiques. En repassant près du parc à la fin de l'automne 2019, la directrice du Centre d'exposition de Val-d'Or affirme avoir trouvé le nom de Sindy écrit en pierre blanche (Carmelle Adam,

entretien du 24 août 2020). Contactant l'artiste pour savoir si elle était à l'origine de cette nouvelle œuvre, elle apprend que ce n'est pas le cas, et donc, que ces pierres ont été disposées anonymement, commémorant ainsi la disparition de Sindy à partir du territoire et d'un rituel personnel inspiré directement de l'œuvre. Les semences plantées au parc Bérard apparaissent un peu différentes de celles semées durant la marche. Puisque le jardin était entouré de rubans rouges, il ne semble pas avoir été ensemencé pendant la première marche contrairement à celui au poste de police, puis à celui au Centre d'exposition de Val-d'Or. Il paraît plutôt avoir été réalisé par le personnel de soutien de l'exposition entre les deux marches. Ainsi, ce jardin est constitué pour sa part de long filament de gazon (fig. 10.1) parmi lesquels on peut apercevoir quelques fleurs blanches, notamment sur une photo prise lors de la deuxième marche parue sur la page Facebook du VOART (fig. 10.2).



Figure 10.1. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo du Centre d'exposition de Val-d'Or.



Figure 10.2. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. 2018. « Poésie en marche pour Sindy © Virginia Pésémapéo Bordeleau ». Photo Facebook, 23 août 2018. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/1082943941881374/>. Photo de R. Paquin.

La première marche se clôt par l'ensemencement d'un jardin au Centre d'exposition de Val-d'Or au son des chants de Gloria Penosway et d'un tambour appelé *Taigan* que l'artiste décrit ainsi : « C'est le cœur de la terre, Taigan veut dire bruit du cœur dans plusieurs langues autochtones. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Cette présence de chant et de musique traditionnelle ajoute à l'aspect commémoratif et processionnel des marches, en permettant de rendre hommage à la disparue, tout en affirmant une identité autochtone dans la ville. Anecdote intéressante : Carmelle Adam et l'artiste mentionnent toutes deux que les rares interactions du public avec l'œuvre en dehors des marches, ont toujours été respectueuses. Adam souligne un seul événement où une personne a pris de façon, semble-t-il, très minutieuse une partie de la lettre « S » en fleur du nom de Sindy au jardin du VOART :

[...] jamais qu'on a senti que c'était fait méchamment, on a senti que c'est quelqu'un qui voulait avoir un petit bout de Sindy. [...] C'était fait respectueusement, tu sais la personne n'a pas voulu toute défaire le « S », mais elle l'a pris bien comme il le faut, [...] ça avait à peu près la même grosseur qu'un petit pot. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

Le jardin situé au CAAVD était constitué, pour sa part, de mousse, puisque sa position permettait difficilement qu'il soit collectivement ensemencé. Dans une vidéo diffusée sur la page Facebook du Centre d'exposition de Val-d'Or après l'événement, l'artiste affirme qu'elle désirait le réaliser à la verticale sur le mur de l'édifice pour qu'il soit « inaccessible aux gens » (2017a), probablement pour éviter le vandalisme. De plus, selon la directrice du VOART, l'emplacement a été choisi pour ne pas être trop près du regard des enfants, cette mesure cherchant à les protéger du rappel constant du drame de la disparition de Sindy. À ce propos, Adam mentionne le grand attachement de plusieurs usager.ère.s du centre envers la femme de Pikogan (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Finalement, le besoin de commémoration dans un endroit moins austère que le centre de la ville de Val-d'Or se faisant probablement sentir, des éléments de la nature ont été utilisés pour former les lettres de Sindy au Centre Kinawit. L'artiste définissant l'endroit comme sacré, dans la forêt (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019), cet ultime jardin semble avoir permis à ses proches une commémoration spirituelle intime avec la nature.

Dans l'attente que les graines poussent, la directrice du musée de Val-d'Or explique qu'à un certain moment, entre la première et la deuxième marche, une inquiétude quant à leur germination a pris de l'ampleur, puisque le soleil et la chaleur sont apparus tardivement cette année-là : « les artistes ont eu peur que Sindy ne sorte pas de la terre » (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Pour cette raison, Pésémapéo-Bordeleau a demandé à des bénévoles d'ajouter de l'engrais et du fertilisant aux jardins, causant plus tard le problème inverse, soit une difficulté à élaguer puis à gérer la croissance des pousses (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Somme toute, bien que la maintenance de ces jardins ait représenté une grande charge de travail durant l'été, selon Adam, ce processus lui a permis de réfléchir à son rôle d'allochtone face aux blessures coloniales, allant jusqu'à faire porter à l'aspect technique de l'œuvre un caractère symbolique :

[...] personnellement tous les jours il fallait que j'aille arroser. Et ça m'a beaucoup fait réfléchir [...] pour qu'il y ait réparation entre deux nations, bien tout ce jardin-là m'a fait comprendre que ça prend vraiment beaucoup

d'efforts, qu'il faut vraiment mettre du sien, ça ne se fait pas tout seul... ça ne se fait pas tout seul. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

Le soin apporté au jardin devient alors symbolique de l'attention portée à ce qu'il incarne. Ainsi, les participant.e.s ont pu admirer l'état des différents jardins, dont ceux semés le 13 juin, lors de la deuxième marche le 18 juillet : au CAAVD (fig. 11), au poste de police communautaire mixte (fig. 9), au parc Bérard (fig. 10.1 et 10.2), au VOART (fig. 12), puis au Centre culturel Kinawit en périphérie de la ville (fig. 13).



Figure 11. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo de Romeo Saganash.



Figure 12. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 27 août 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », vivaces (dont du pavot et du rudbeckia), dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photo du Centre d'exposition de Val-d'Or.



Figures 13. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, été 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre Kinawit situé à proximité de Val-d'Or. Source : Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Photos du Centre d'exposition de Val-d'Or.

Si « [l]a reconnexion avec le territoire aide à retrouver l'identité anishnabe », selon Cheezo (2020 : 88), la conception de ces jardins valorise cette connexion à la Terre-Mère qui apparaît avoir une fonction thérapeutique pour les participant.e.s. Telle qu'évoquée précédemment, la relation fondamentale que les Anicinabek entretenaient avec le territoire a connu une transformation importante avec l'arrivée des colons dans la région. À ce sujet, Pascale-Josée Binette, Anicinabe de Val-d'Or, que l'on aperçoit d'ailleurs sur des photos

prises lors des marches poétiques (dont la figure 14), exprime l'altération de son lien au territoire dans deux capsules vidéos produites par le projet intitulé *Des-Terres-Minées!* Selon son témoignage, la relation au territoire qu'on lui a inculquée étant jeune est très différente de celle promue par les allochtones qui lui a été imposée par la suite. Dans ces courts métrages, elle décrit la culture allochtone comme essentiellement basée sur l'accumulation de richesse (Des-Terres-Minées! 2017a ; 2017b). Cette réalité est perceptible à Val-d'Or notamment par le nombre impressionnant d'entreprises minières. À la base de la constitution de la ville, le développement de cette industrie perturbe le mode de vie des Anicinabek qui vivaient sur ce territoire. D'ailleurs, la privatisation de l'île Siscoe, alors connue comme « l'île Askigwash » (Deshaies 2018b), témoigne de la dépossession territoriale des Premiers Peuples lorsque la municipalité se développe. En effet, selon l'historien Denys Chabot, avant d'être un site minier, il représentait un lieu d'importance pour les Anicinabek :

Lieu de rencontre immémorial pour les Autochtones de l'Harricana, cette île prendra le nom de Siscoe suite à la découverte d'or qu'y fera Stanley Siscoe en 1915. À compter de 1920, à mesure que s'y intensifiera le développement minier, la GRC [Gendarmerie royale du Canada] interdira l'accès de ce lieu aux Amérindiens. (1999 : 24)

La ville s'étant construite à travers l'appropriation des terres où les Anicinabek vivaient par des entreprises minières privées sans qu'aucun traité ne soit signé, la réappropriation territoriale de certains lieux de la ville, sous forme de jardins, peut être perçue comme un acte de résistance. Ainsi, Pésémapéo-Bordeleau apparaît rétablir une forme d'équilibre suite à l'implantation du colonialisme dans la région qui a perturbé les liens entre l'humain et son environnement (Des-Terres-Minées! 2017a ; 2017b). Les blessures subies par les Autochtones relevant notamment de cette rupture des liens fondamentaux, la réalisation de l'oeuvre, par son caractère environnemental, permet également aux participant.e.s, majoritairement autochtones, d'établir une connexion spirituelle avec le territoire, la Terre-Mère. Ainsi, par l'ensemencement des sols de la ville de graines qui deviennent des fleurs, les jardins promeuvent un rapport au territoire différent que celui développé par les colons. À travers ces jardins, Pésémapéo-Bordeleau génère en fait de la vie, contrairement à l'industrie minière qui la tue (La Presse 2011 ; Radio-Canada 2014). À ce propos, abordant l'initiative du Jardin des Premières-Nations à Montréal, la muséologue Sylvie Paré décrit

le caractère thérapeutique que peut avoir ce type de réalisation environnementale : « Créer, grâce 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 bénéfiques. » (2003 : 77).



Figure 14. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 18 juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », chant et tambour, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Virginia Pésémapéo-Bordeleau, 2017. « Finale au tambour dirigée par Gloria Penosway avec la famille de Sindy et ses amies ». Photo Facebook, 17 juillet 2017. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10207815714311114&set=pcb.10207815725791401>.

Ainsi, lors des marches poétiques, les membres de la communauté anicinabe d'Abitibi, dont la famille Ruperthouse, ont pu se recueillir et reconnecter avec le territoire, par l'ensemencement des graines à des lieux liés à Sindy. De plus, l'artiste dénonce la négligence policière face à la disparition de la femme anicinabe, en inscrivant son prénom à quatre endroits publics de la ville de Val-d'Or, se réappropriant ainsi le territoire, le paysage de la ville, sur une base quotidienne. À ce propos, ces jardins créés collectivement, en plus de faire naître des fleurs dans la ville, puis de permettre une forme de commémoration de l'esprit de la disparue, dénoncent un des grands drames de la colonisation, soit la disparition et le meurtre des femmes autochtones par milliers au pays, auxquelles s'ajoute celle de Sindy. À ce sujet, la journaliste et auteure Emmanuelle Walter aborde les violences vécues par les femmes autochtones dans son ouvrage *Sœurs volées – Enquête sur un féminicide au Canada* :

Quand les femmes meurent par centaines pour l'unique raison qu'elles sont des femmes et que la violence qui s'exerce contre elles n'est pas seulement le fait de leurs assassins, mais aussi d'un système ; lorsque cette violence

relève aussi de la négligence gouvernementale, on appelle ça un féminicide.
(2014 : 13)

Ce féminicide continue de faire des victimes au Québec et au Canada et génère des blessures avec lesquelles les communautés autochtones doivent composer. À ce propos, Nawel Hamidi et Natasha Kanapé-Fontaine mettent en lumière le lien direct entre la violence faite aux femmes autochtones et la colonisation :

La violence faite aux femmes des Premiers Peuples ne loge pas seulement dans les gestes perpétrés contre elles et les membres de leur famille, mais également dans le regard que la société pose sur chacune d'entre elles. Nous avons intériorisé cette violence au point où elle détermine aussi le regard que nous portons sur nous-mêmes. Or, cette violence ne nous appartient pas, elle n'est pas le propre des femmes et des filles issues des Premiers Peuples. Il s'agit d'une séquelle et d'une production de l'histoire coloniale de ce pays, de cette province, et constitue les contrecoups d'un patriarcat eurocentriste, reconduit de génération en génération. Cette violence coloniale et sexuelle est notre damnation à toutes. Elle a mené à un génocide toujours en marche, qui sert à asseoir la souveraineté de l'État sur des territoires volés... violés.
(2018 : 14)

Ainsi, par l'entremise de marches commémoratives, de conception de jardins, puis de déclarations poétiques en plein cœur de Val-d'Or, Pésémapéo-Bordeleau dénonce les inégalités de genres engendrées par le colonialisme, dans un contexte où la parole de plusieurs femmes n'est pas prise en compte quant aux sévices vécus, notamment ceux illustrés dans le reportage d'*Enquête* (Marchand 2015). À ce propos, il paraît nécessaire d'examiner plus en profondeur la nature des poèmes récités par l'artiste lors des marches.

2.3 Poésie en marche pour les femmes autochtones

Par sa poésie, Pésémapéo-Bordeleau prend la parole pour dénoncer cette violence faite aux femmes autochtones et signifie également aux citoyen.ne.s de la ville que la disparition de Sindy les concerne. À ce sujet, elle lance ce poème à la fin de la première marche au Centre d'exposition de Val-d'Or, après que les dernières graines aient été semées au son du tambour et des chants de Penosway :

Pourtant nous sommes corps sacrés, corps matrice, corps patience. Pourquoi sommes-nous coupables de la vie que nous portons? Nous parlons de toi, nos mots chevauchent le vent, appelons de toutes nos forces ton âme afin que tu reviennes dans ta famille de sang et d'esprit. Sindy, ton esprit nous habite, et nous ne t'oublierons jamais, pareil pour tes sœurs disparues, assassinées, semées partout sur notre Terre-Mère. (Centre d'exposition de Val-d'Or 2017a)

La récitation de ce poème représente une forme d'agentivité expressive et artistique face aux horreurs qui guettent quotidiennement les femmes autochtones du pays. Une question reste : pourquoi s'en prend-on aux femmes autochtones? La réponse est connue, mais reste tue. Elle concerne les violences coloniales qui affectent particulièrement les femmes autochtones (Walter 2014 ; Kanapé-Fontaine et Hamidi 2018). Dans cet ordre d'idées, la récitation de poèmes permettrait d'actualiser la présence autochtone dans la ville en « marquant » le territoire ; Mishuana Goeman utilise le terme « *remapping* » pour véhiculer l'idée que la poésie permet aux femmes autochtones de (re)prendre leur place : « [...] *however, the geographies foundational to Native communities have not disappeared but are waiting to be (re)mapped and "grasped"* ». (2013 : 3). La professeure en littérature s'est penchée sur les possibilités expressives de l'écriture en contexte colonial, en regard aux écrits de femmes autochtones : « *The imaginative possibilities and creations offered in the play of a poem, imagery of a novel, or complex relationships set up in a short story provide avenues beyond a recovery of a violent history of erasure and provide imaginative modes to unsettle settler space.* » (Goeman 2013 : 2). Ainsi, les poèmes récités par l'artiste semblent permettre, le temps de ces marches, de « décoloniser l'espace » où Sindy a disparu, en appelant son esprit.

Dans cet ordre d'idées, l'historienne de l'art Édith-Anne Pageot traite de l'usage de la parole et de l'importance de l'art éphémère chez l'artiste canadien d'origine mexicaine de descendance tepehuane Domingo Cisneros : « Sa pensée intéresse une redéfinition du rôle de l'artiste et de l'art dans la société et rêve d'un véritable projet de société qui emprunte aux traditions amérindiennes l'idée d'un art indissociable de la parole nécessairement éphémère, ancrée dans le présent, dans la vie. » (2009 : 16). Ainsi, pour Cisneros, la parole et l'aspect éphémère représentent des aspects essentiels à la reconnexion

aux cosmologies autochtones. De cette manière, la présence de ces deux aspects dans *Poésie en marche pour Sindy* permet de penser cette œuvre comme participant à valoriser des éléments culturels autochtones dans la ville. À ce titre, cette démarche permettrait aux participant.e.s des Premières Nations de prendre part à l’affirmation d’une identité que le régime colonial a tenté de faire disparaître, notamment par l’implantation des pensionnats et la sédentarisation forcée par le confinement à l’espace des réserves. À ce propos, selon Richard Kistabish, vice-président de la Fondation autochtone de guérison, une connexion à des éléments culturels autochtones pourrait être un moyen puissant pour arriver à guérir des blessures causées par ces mesures coloniales (2018). En ce sens, la démarche de Pésémapéo-Bordeleau semble encore une fois permettre d’entamer une démarche thérapeutique quant à ces blessures portées par les Autochtones participant.e.s, par la création d’un espace d’expression et d’affirmation culturelle dans la ville.

Par ailleurs, la chroniqueuse culturelle Dominique Roy décrit la poésie de l’artiste en insistant sur son rapport à la nature : « [...] les éléments de la nature, faisant partie intégrante des traditions spirituelles des autochtones, sont utilisés avec tact et intelligence pour décrire et expliquer une douleur et une attente qui sont en fait indescriptibles et inexplicables » (Roy 2019). Ainsi, ces poèmes récités semblent valoriser une perspective animiste commémorant la disparue en faisant porter aux femmes certains attributs de la Terre-Mère. À ce titre, l’artiste évoque l’esprit de la femme disparue dans l’un de ces poèmes où l’emphase est mise sur une relation d’interdépendance harmonieuse avec la nature : « La Terre Mère soufflera de son sein / Ton nom écrit sur sa peau / Non pas tatoué / Mais il émergera d’elle / Comme la fourrure de l’animal. » (Pésémapéo-Bordeleau 2018 : 21)³⁴. L’auteure attribue alors à la terre des caractéristiques humaines et animales, tels un sein, une peau, puis une fourrure. L’entrelacement entre différents éléments de la nature et l’évocation de la Terre-Mère comme d’une femme témoignent d’une spiritualité où l’être humain et l’environnement sont intrinsèquement liés, appelant une cosmogonie animiste. Pésémapéo-Bordeleau qui n’a pas voulu « tatouer » le nom Sindy sur la terre, cherchant plutôt à le faire émerger telle une fourrure qui change en fonction des saisons, met

³⁴ Cet extrait est tiré de l’ouvrage *Poésie en marche pour Sindy* (Pésémapéo-Bordeleau 2018) recueillant les poèmes lus lors des marches.

l'emphase sur l'aspect cyclique de la nature et, plus largement, sur l'aspect éphémère de la vie sur terre. D'ailleurs, l'artiste évoque le lien étroit qui existe pour elle entre la féminité et la Terre-Mère : « La Femme, le corps de la femme porte le monde, c'est pourquoi on l'appelle la Terre-Mère. Sur la question des femmes autochtones disparues et assassinées, si on tue la mère, on tue les enfants et la suite du monde. » (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Ainsi, comme évoquées dans la section précédente, les blessures faites aux femmes seraient interreliées aux souffrances que porte la Terre-Mère. À ce sujet, la chercheuse lubicon crie d'Alberta Melina Laboucan-Massimo affirme, lors d'une conférence présentée dans le cadre des REDx Talks³⁵ : « *It is not a coincidence that our women are dying just like the land is dying – it is how colonization continues to affect our nations and our culture.* » (Laboucan-Massimo 2016). De cette manière, l'artiste met de l'avant dans cette œuvre l'aspect « genré » du colonialisme, où les femmes autochtones sont traitées comme des citoyennes de seconde classe, liant les mauvais traitements qu'elles subissent aux sévices environnementaux perpétrés par les industries extractivistes. À ce propos, le dernier poème récité lors de la deuxième marche au VOART fait encore une fois référence à la Terre-Mère, mais exprime cette fois la douleur de l'attente et de la disparition :

Notre Terre-Mère, nourrie par le chagrin des pères, des mères, dont les filles avalées par le silence cherchent la lumière. Pourtant terreau fertile à la vie dis-nous pourquoi avons-nous si peur? Tu gardes encore tes distances, mais nous aspirons à ta présence, les cérémonies t'attendent, la voie de nos ancêtres t'espère, à la portée de ton esprit, les tambours résonnent. Les jours sans toi s'accumulent, même s'ils devaient se transformer en siècle, les tiens te chercheront au-delà de la mort, car aucune douleur ne recèle autant de puissance qu'un enfant perdu. (Centre d'exposition de Val-d'Or 2017b)

Prononcer ces poèmes au cœur d'une ville où le racisme systémique est tangible semble poser une forme de résistance face au colonialisme, puisqu'à travers cette prise de parole publique, l'artiste exprime la violence dont ce système est responsable.

En outre, la traduction des poèmes en anicinabe a également permis de valoriser cette la langue que le régime des pensionnats a cherché à détruire (Loiselle et al. 2011 :

³⁵ La conférence est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/212154255>.

31 ; Cheezo 2020 : 23). Au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery, l'obligation pour les enfants de s'exprimer en français, puis l'interdiction de parler leur langue maternelle ont eu des conséquences graves quant à la transmission des savoirs d'une génération à l'autre (Cheezo 2020 : 23). Promouvoir la langue anicinabe afin de rendre hommage à une femme autochtone représente, en ce sens, un acte d'affirmation identitaire et de valorisation culturelle pouvant avoir un effet thérapeutique pour ceux et celles qui y prennent part, plusieurs ayant fréquenté l'institution. La deuxième marche s'est d'ailleurs close sur une prière en anicinabe prononcée par Alice Jérôme la tante de Sindy, suivie de chants entamés par des femmes vêtues de rouge qui portaient une bannière, puis des chandails à l'effigie de la disparue sur lesquels on pouvait lire « disparue depuis 2014, nous te cherchons encore » (fig. 14). Au son de ces tambours, des voix s'élevaient et scandaient « *where are you Sindy Ruperthouse?* ».

L'initiative de se vêtir en rouge semble également être une façon de lui rendre hommage, puis plus largement de dénoncer le féminicide canadien qui touche les femmes autochtones. Cette pratique courante lors de manifestations contre ces injustices semble issue d'une démarche menée par l'artiste métisse Jaime Black : *The Redress Project*. Dans cette exposition réalisée en plusieurs lieux publics au Canada, puis aux États-Unis, depuis 2010 (Black 2020), l'artiste présente plusieurs vêtements rouges accrochés sur un cintre symbolisant visuellement l'absence des femmes autochtones disparues et assassinées à travers les années : « *Through the installation I hope to draw attention to the gendered and racialized nature of violent crimes against Aboriginal women and to evoke a presence through the marking of absence.* » (Black 2020). Également sur le sujet, la journaliste Mathilde Monteyne mentionne les propos de Candace Arrow, responsable du pow-wow de clôture des audiences de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées organisé à Winnipeg, pour qui le symbole de la robe rouge réfère à certaines traditions : « Si Candace Arrow a choisi le thème de la robe rouge, c'est en référence aux robes traditionnelles autochtones à clochettes destinées à guérir les esprits. » (Monteyne 2018). Ainsi, cette façon qu'ont les femmes de se vêtir lors de la dernière marche poétique honore la mémoire de Sindy, rendant l'aspect cérémoniel et thérapeutique de cette démarche artistique indéniable. D'ailleurs, l'artiste était elle-même vêtue d'une

robe rouge lors des marches. À ce sujet, elle commente une photo de l'événement où, vêtue d'une robe à l'effigie de l'accord de Paris, elle pose à côté de Gloria Penosway : « Ma robe pour les accords de Paris... Terre-Mère et femmes, pareil! » (Centre d'exposition de Val-d'Or 2017c). Ce commentaire révèle, une fois de plus, l'importance que l'artiste accorde au respect de l'environnement indissociablement lié au respect des femmes, incarnée dans son œuvre environnementale.

2.4 Poésie en marche pour *Sindy* au Centre d'exposition de Val-d'Or³⁶

La deuxième partie de l'exposition, soit la présentation des différentes démarches artistiques au VOART devait normalement se tenir à l'automne 2017, seulement quelques mois après la constitution des œuvres environnementales extérieures. Adam mentionne toutefois avoir dû repousser l'événement à l'année suivante, pour permettre aux artistes de prendre du recul, l'été ayant été éprouvant pour plusieurs. De plus, certain.e.s avaient besoin de temps supplémentaire pour approfondir leur processus artistique (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Ainsi, à l'automne 2018, plusieurs œuvres sont présentées sous une nouvelle forme lors de l'exposition au VOART. Pour *Poésie en marche pour Sindy*, Pésémapéo-Bordeleau dispose des écouteurs de chaque côté d'un portrait de Sindy Ruperthouse, accompagné de ce qui semble être des morceaux de sol où on peut lire « Où es-tu Sindy » (fig. 15). Ces mots font référence à un message écrit par une amie sur son profil Facebook en 2015, soit un an après sa disparition (Marchand 2015). Ce message semble avoir participé au processus créatif de l'artiste : ainsi, l'œuvre visuelle et audio n'est plus un jardin, mais prend une deuxième forme qui semble elle aussi appeler à sa présence. L'exposition muséale organisée dans le cadre de « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », où les œuvres réalisées à l'été 2017 sont rapportées et prolongées, a permis à des publics plus larges d'avoir accès aux messages portés par elles. Ce deuxième événement s'étirant sur plusieurs semaines a ainsi donné lieu à une possibilité de réception différente

³⁶ Cette section renferme des extraits d'un travail universitaire produit dans le cadre du cours *Arts et Sociologie HAR 6082*, dispensé par Suzanne Paquet, à l'Université de Montréal, à l'hiver 2019.

de *Poésie en marche pour Sindy*, se distinguant des marches poétiques qui n'ont eu lieu qu'à deux reprises l'espace d'une journée chacune.



Figure 15. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, du 22 juin au 26 août 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », écouteurs et matériaux inconnus, dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Sonia Robertson, 2018. « Poésie en marche pour Sindi [sic] de Virginia Bordeleau ». Photo Facebook, 23 juin 2018. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156400758979491&set=pcb.10156400815654491>.

En novembre 2018, les poèmes rédigés par Pésémapéo-Bordeleau en vue des marches poétiques sont également publiés par les Éditions du Quartz. Le recueil *Poésie en marche pour Sindy* (Pésémapéo-Bordeleau 2018), dont le lancement a été plutôt fertile à travers le Québec (Luneau 2018 ; Roy 2019), a permis une actualisation ainsi qu'un prolongement de l'œuvre. En entrevue à l'émission de Radio « Région zéro 8 » animée par Annie-Claude Luneau (2018) sur les ondes de Radio-Canada, l'artiste évoque une

conversation avec les parents de Sindy Ruperthouse, puis rapporte leur souhait qu'elle ne soit jamais oubliée. Cette troisième médiation permet à l'œuvre une pérennité dans l'univers culturel de la province. De plus, l'auteure a choisi de verser les profits du livre aux proches de la disparue afin de contribuer aux recherches pour la retrouver. La transformation des retombées économiques de l'œuvre en une action de bienveillance est également une médiation digne de mention, puisqu'elle évoque le devoir de responsabilité de toutes et tous quant aux effets du colonialisme. Dans ses poèmes, Pésémapéo-Bordeleau pose un regard critique quant aux inégalités de genres résultant du colonialisme, puis interpelle la personne qui les lit, en tentant d'engager un dialogue. En versant son cachet personnel à la famille de Sindy, l'écrivaine engage l'individu qui se procure l'ouvrage dans un réseau beaucoup plus vaste que s'il avait choisi d'acheter un livre quelconque. Elle l'engage à supporter la cause des femmes autochtones disparues et assassinées.

Conclusion

Quelques monuments hommages à des femmes autochtones ont été érigés en périphérie de Val-d'Or, dont deux mains blanches ouvertes sur le chemin de l'aéroport pour Poucachiche, une femme autochtone retrouvée morte à l'entrée de la ville en 2003, puis l'œuvre *Elles ont été courageuses* (Simard 2019, Val-d'Or) qui salue la bravoure de celles qui ont osé dénoncer leurs agresseurs en 2015 (produite en 2019 au Centre Kinawit situé à proximité de Val-d'Or). *Poésie en marche pour Sindy* semble toutefois être une des premières manifestations artistiques inspirée par la disparition d'une femme autochtone réalisée au cœur de la ville. En se rendant sur des lieux importants de sa vie sous forme de marches processionnelles, les participant.e.s agissent comme des pèlerin.e.s, appelant son esprit, alors que l'artiste commémore oralement sa mémoire sur les lieux de sa disparition. En marchant sur ses pas, au son de chants et de battements de tambour, tantôt interprétés par Penosway, tantôt par un groupe de femmes, les marcheur.euse.s s'expriment là où peu d'espace d'expressions leur sont offerts. Ces jardins où le nom de Sindy apparaît en fleurs exposent que la réalité des disparitions de femmes autochtones est bien réelle et se perpétue. À ce titre, l'artiste eeyoue dénonce la négligence policière à l'égard des femmes

autochtones de la région, puis agit concrètement sur le processus de deuil des parents de Sindy Ruperthouse, lui rendant hommage. Tel que mentionné plus tôt, dans son mémoire de maîtrise consacré à l'art thérapie, prenant pour appui les observations de la Fondation autochtone de guérison, Sonia Robertson explique la cohérence d'utiliser l'expression artistique en contexte autochtone pour guérir des blessures engendrées par le colonialisme : « [l'art] fournit un contenant où la souffrance peut être exprimée et transformée. » (2017 : 11). Cette affirmation rejoint directement la démarche artistique des jardins et des marches poétiques qui expriment la douleur indicible de la perte d'un être cher. Par les aspects participatifs et commémoratifs de l'œuvre, le territoire planté de fleurs devient symbole de vœux de mémoire et d'espoir. Pésémapéo-Bordeleau réactualise ainsi artistiquement une cosmogonie autochtone dans la ville où l'interrelation entre les êtres vivants et la Terre-Mère est centrale. Par l'ensemencement des sols au son des poèmes, l'artiste ne cherche pas à contrôler la nature, mais semble plutôt réaffirmer qu'elle en fait partie. À l'hiver 2020, il était encore possible de voir le nom de Sindy partiellement effacé près du Centre d'Amitié autochtone de Val-d'Or, à deux pas du centre de la ville (fig. 16).

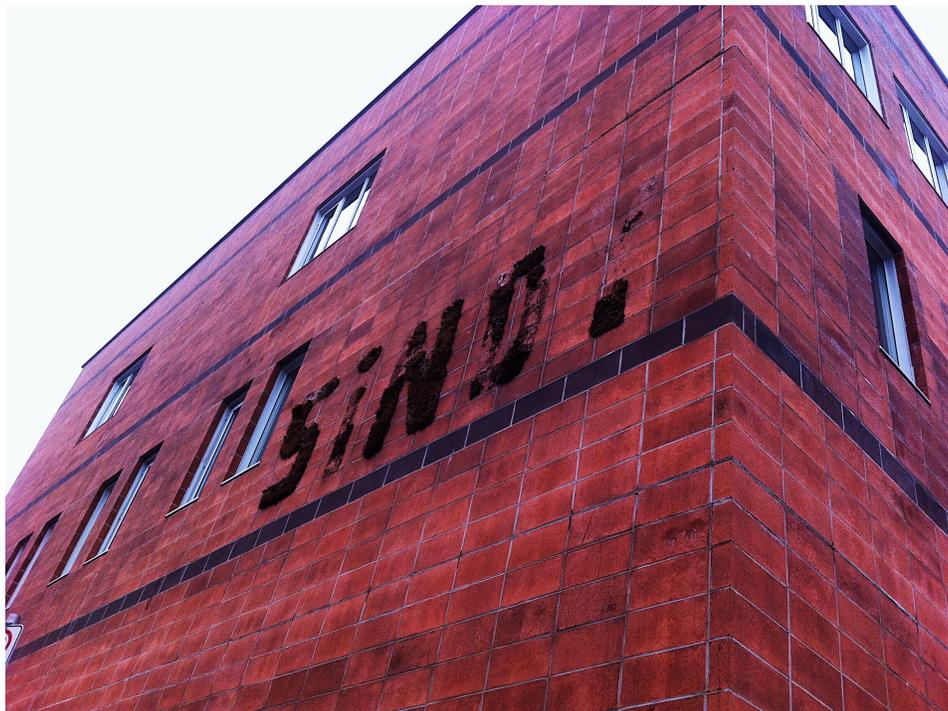


Figure 16. Virginia Pésémapéo-Bordeleau, *Poésie en marche pour Sindy*, 26 novembre 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », végétaux, dimensions inconnues, Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. Source : Photographie de l'auteur.

L'exposition dans laquelle prend place cette affirmation culturelle autochtone en 2017 participe à un mouvement artistique beaucoup plus large dans la région. À ce titre, la réalisation *Otipi* de Kigos Papatè au parc de la Source-Gabriel-Commanda représente une seconde présence artistique autochtone à l'été 2017 dans la ville. Papatè aborde toutefois d'autres blessures liées aux mesures coloniales implantées dans la région, faisant état notamment des inondations survenues sur son lieu de vie résultant de l'implantation d'un barrage hydro-électrique, puis de ses traumatismes personnels liés à l'éducation forcée des enfants de sa communauté loin de leur famille. À ce titre, il effectue une performance environnementale où il révèle au public ses propres blessures, puis celles de son territoire de vie (Kitcisakik) situé dans la Réserve faunique La Vérendrye, à plus de 120 kilomètres de Val-d'Or. Les enjeux coloniaux relatifs à cette portion du territoire anicinabe de la région seront également traités, deux ans plus tard, par un collectif d'artistes autochtones et allochtones dans le cadre de la réalisation de *Orignal* (Boulanger, Binette, Happyjack et Kakekayash 2019) au parc Bérard. Ces deux œuvres constituées dans la municipalité et analysées dans la dernière section de ce mémoire semblent elles aussi prendre part au mouvement artistique de résistance et de guérison autochtone entamé dans la région.

CHAPITRE 3 : *OTIPI* (PAPATÉ 2017) ET *ORIGNAL* (BOULANGER, BINETTE, HAPPYJACK ET KAKEKAYASH 2019) À VAL-D'OR : EXPRESSIONS ARTISTIQUES D'UN TERRITOIRE VIVANT

Réalisée le 20 juillet 2017 aux abords de la Source Gabriel Commanda à Val-d'Or, *Otipi* est l'une des premières performances de Kigos Papaté (également connu sous le nom de Kevin Papatie, tel que mentionné précédemment), qui s'est surtout fait connaître par ses courts-métrages engagés. À ce propos, mettant en lumière les conséquences de l'assimilation forcée des Autochtones sur sa langue et sa communauté, son film *Abinodjic madjinakini (L'amendement, 2007)* a connu un réel succès depuis sa sortie³⁷. Guy Sioui Durand décrit sa performance de 2017 à Val-d'Or comme la continuité de « son œuvre de haute voltige expérimentale » entamée par ses créations cinématographiques (2016 : 18-19). Dans cette œuvre éphémère, l'artiste anicinabe expose son parcours de vie tout en mettant en lumière les enjeux liés à l'essor de la colonisation à Kitcisakik³⁸, une communauté située dans la Réserve faunique La Vérendrye³⁹, dont il est originaire. Cette section porte également sur une installation artistique à l'effigie d'un cervidé réalisée en 2019 au parc Bérard à Val-d'Or. La mise en péril des activités traditionnelles, dont la chasse à l'original, représentant un enjeu toujours d'actualité pour les Anicinabek, cette dernière œuvre est ainsi également liée aux impacts des développements coloniaux sur ce territoire. Chapeauté par Andréanne Boulanger, une artiste multidisciplinaire présente dans le paysage culturel de la région depuis plusieurs années (Lamothe 2018), puis soutenu par un collectif d'artistes autochtones (Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash), *Original* est l'initiative de Geneviève Béland, animatrice culturelle de la ville, aussi directrice du Conseil de la culture de l'Abitibi-Témiscamingue. Rencontrée en

³⁷ Il est possible de visionner le film en ligne à l'adresse suivante : <https://www.onf.ca/film/amendement/>.

³⁸ Kitcisakik est une communauté anicinabe située dans la portion abitibienne de la Réserve faunique La Vérendrye. Les quelques 483 Anicinabek qui y vivent (Conseil tribal de la nation algonquine anishinabeg 2016a) se déplacent encore en fonction des saisons : « Les deux principales agglomérations de maisons se trouvent au centre nord du territoire, le site d'été étant en bordure du Grand lac Victoria, alors que le site du lac Dozois, habité en permanence, n'est pas très loin, en direction du nord-est. » (Leroux et al. 2004 : 119).

³⁹ Selon le site de la Société des établissements de plein air du Québec (SÉPAQ), cette zone s'étend sur 12 589 km², puis comporte plus de 4000 plans d'eau (2021). Avant de devenir une Réserve faunique, cette zone est intronisée en parc lorsque la construction de la route Mont-Laurier-Senneterre s'achève en 1939. En 1979, le parc devient une Réserve faunique dont l'objectif principal est de générer du tourisme dans la région (Leroux et al. 2004 : 75-76).

septembre 2020, Béland affirme avoir choisi Boulanger comme médiatrice pour sa facilité à aller vers les autres et à accepter les différences (Geneviève Béland, entretien du 9 septembre 2020). À ce propos, les principaux artistes qui ont collaboré au projet sont autochtones et habitent tous et toutes la région : Pascale-Josée Binette s'intéresse aux savoirs traditionnels de sa culture anicinabe ; elle peint, fait du perlage, en plus de pratiquer le chant et le tambour notamment (Des-Terres-Minées! 2017b). Pour sa part, Claudette Happyjack est considérée comme une artiste eeyoue prometteuse en Abitibi (Paquette 2019), tandis que Jason Kakekayash, algonquin et ojibway, pratique la peinture.

Bien que le processus artistique de ces deux œuvres soit différent à bien des égards, leurs créateur.trice.s traitent tous et toutes d'enjeux relatifs au colonialisme dans le secteur de la Réserve faunique La Vérendrye, puis à Val-d'Or, et ce, dans l'espace public de la municipalité. Dans son œuvre, Papatè extériorise publiquement et artistiquement ses traumas, en liant ses expériences de vie au territoire incarné par des souches déracinées. Il valorise ainsi un rapport à l'environnement cosmocentrique au parc de la Source-Gabriel-Commanda, un lieu phare du développement de la cité minière. Pour sa part, l'œuvre collaborative *Original* donne à voir une représentation de l'animal peu commune dans la municipalité, qui avait l'habitude de fêter sa période de chasse au moyen de défilé, où les participants exposaient la tête du cervidé sur le toit de leurs voitures (Desfossés 2015b). De plus, les organisateur.trice.s de cette démarche artistique tentent également de créer un rapprochement entre Autochtones et allochtones au parc Bérard, lieu symbolique de tensions entre les deux communautés à Val-d'Or. Dans un premier temps, l'œuvre de Papatè sera étudiée, en regard du contexte territorial et historique relatif aux terres anicinabek de la Réserve faunique La Vérendrye, puis du parc de la Source-Gabrielle-Commanda à Val-d'Or, où elle est réalisée. Ensuite, la dernière section permettra d'analyser la façon dont *Original* prend place dans la ville, où le cervidé ne semble pas appeler le même imaginaire chez les allochtones que chez les Autochtones.

3.1 Otipi

[...] je vise toujours trois aspects quand je fais une œuvre : [le premier] c'est l'histoire, [le deuxième] faut qu'elle ait quand même une durée de vie, tu sais, que les gens puissent l'utiliser pour qu'elle devienne comme un outil pédagogique genre, puis l'autre [le troisième] c'est la poésie [...].⁴⁰

- Kigos Papatè, artiste anicinabe de Kitcisakik.

En vue de sa performance au parc de la Source-Gabriel-Commanda de Val-d'Or, Kigos Papatè a déraciné six souches du réservoir Dozois (Paquette 2018) près du barrage Bourque⁴¹. Dans une vidéo offrant un aperçu des œuvres conceptualisées à l'été 2017 dans le cadre de l'exposition « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », on peut voir l'artiste cherchant à les déloger de la glace à l'aide d'une hache (Papatè 2018). De nombreuses souches semblables à celles choisies par Papatè trônent sur cette portion de territoire située tout près du barrage (fig. 17). Entre les différentes images présentées, des sous-titres apparaissent à l'écran, annonçant les thématiques de son œuvre : « Son territoire fut inondé pour fournir de l'électricité aux gens du sud, alors qu'eux [les gens de Kitcisakik] n'en ont pas. », puis « L'inondation du territoire est évoquée par les souches autour desquelles se déroule une performance » (Papatè 2018).



Figure 17. Lors de l'essouchement au réservoir Dozois avec l'aide des membres de la communauté de Kitcisakik. Mars 2017. Source : Courtoisie de Carmelle Adam du Centre d'exposition de Val-d'Or. Tous droits réservés. Image : Productions Balbuzard.

⁴⁰ Kigos Papatè, entretien du 16 septembre 2020.

⁴¹ Ce barrage se trouve dans la Réserve faunique La Vérendrye près de Kitcisakik. L'histoire de sa construction est discutée dans la section subséquente.

Lors d'une entrevue accordée en août 2021, l'artiste affirme avoir dû déraciner ces souches avant le dégel, soit plusieurs mois avant sa performance, ce territoire devenant inondé lors des crues printanières à cause du barrage (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). Papatè transporte les six souches au parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or où il présente en juillet 2017 une performance associant chacune d'elles à un moment de sa vie (fig. 18). Lors de l'événement, il entre en interaction avec chacune des souches souvent à l'aide d'un objet significatif de la période qu'elle représente ; il choisit par exemple une marguerite pour représenter l'époque de sa première peine d'amour. Il visite chacune des souches en se déplaçant de la première vers la sixième. De cette manière, il aborde les effets du colonialisme sur sa personne et partage au public les traumatismes qui en résultent. Dans sa bande vidéo produite par le Centre d'exposition de Val-d'Or, l'artiste explique aux spectateur.trice.s sa performance : « Ça, c'était un peu le parcours de ma jeunesse jusqu'à aujourd'hui, la résidence, l'école, premier amour, ma déchéance, quand j'ai connu ma famille et après ça c'est comme les arts qui m'a permis de sortir de là. » (Papatè 2018). La partie collaborative de son œuvre réside dans l'invitation faite au public à une conversation suivant sa performance. Sur sa page Facebook, le Centre d'exposition de Val-d'Or invite le public à partager un repas après sa présentation « afin de poursuivre la rencontre dans un échange d'idées et de réflexions sur la cohabitation autochtone-allochtone ainsi que sur les enjeux environnementaux reliés au territoire. » (2017d).



Figure 18. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Sonia Robertson, commissaire de l'exposition à laquelle l'œuvre de Papatè participe, cherchait à éprouver les possibles vertus thérapeutiques de l'art environnemental en regard aux blessures perpétrées par le système colonial que portent les Autochtones (Fiset et al. 2017). L'artiste explicite dans son mémoire les piliers nécessaires à la guérison en contexte autochtone :

Les pratiques de guérison sont soutenues par trois piliers qui sont : la reconquête de l'histoire qui permet de comprendre l'origine des problématiques ; les interventions culturelles qui rétablissent un sentiment de fierté et d'identité et est aussi liées aux pratiques traditionnelles de guérison ; et la guérison thérapeutique qui inclus [sic] un mariage d'approches thérapeutiques occidentale et traditionnelle. (Robertson 2017 : 37)

Il apparaît pertinent d'observer la démarche de Papatè en regard à ces théories puisque l'artiste semble prendre part, par la conception de son œuvre, à un processus de guérison. D'ailleurs, la performance apparaît cadrer minimalement avec deux des trois piliers annoncés par Robertson, permettant de s'engager dans un processus thérapeutique. Notons qu'il n'a toutefois pas été possible de déceler la présence du troisième pilier évoqué par cette dernière, cette information relevant davantage de la sphère privée. En plus de donner à voir les conséquences du colonialisme sur sa vie, Papatè fait état plus largement de ses conséquences sur le territoire et les membres de sa communauté. De cette manière, il valorise une perspective cosmocentrique du monde, où il conçoit son corps et sa personne comme n'étant pas séparés du territoire. Cette relation à l'environnement se dissocie du rapport au territoire fondamentalement anthropocentrique implanté lors de l'arrivée des colons dans la région, dont ce parc est un lieu phare. D'ailleurs, le développement de cette relation coloniale à l'environnement, basée sur le contrôle des ressources naturelles (Goeman 2013 : 206), est intrinsèquement lié au site même de création de *Otipi*, qui serait en fait le lieu de découverte du minerai à la base du développement de Val-d'Or (Conseil tribal de la nation algonquine anishinabeg 2016b). À ce sujet, voyons d'abord comment cette performance prend place dans l'espace urbain de la municipalité.

3.1.1 Six souches mortes déracinées du réservoir Dozois exposées à Val-d'Or : une démarche artistique cathartique

Le rythme de disparition de l'habitat sauvage est proportionnel à la croissance des villes. [...] Il y a quelques années, il était impossible d'imaginer qu'un jour ces forêts boréales, si éloignées des grandes villes, pourraient devenir aussi polluées. [...] Le mal provoqué par les sociétés industrielles est plus sérieux et plus profond qu'on ne l'avait soupçonné. [...] Plus il y a détérioration écologique, plus il y a érosion spirituelle.⁴²

- Domingo Cisneros, artiste canadien d'origine mexicaine de descendance tepehuane.

Papatè souligne que la première souche incarne son enfance durant laquelle il a subi des abus sexuels alors qu'il était loin de chez lui (Kigos Papatè, entretien du 16 septembre 2020 ; Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). Comme les autres membres de sa communauté, l'artiste a été forcé de quitter sa famille plusieurs mois par année, afin de se conformer aux normes de la société eurocanadienne en matière d'éducation. Papatè étale un drap blanc devant la première souche avant de s'y étendre en position de repos : il prononce alors le mot « dodo ». Il se relève ensuite, puis prend un bol préalablement disposé près de la souche. L'artiste plonge ses mains dans le récipient rempli de boue, puis lance avec une rage visible la substance sur le drap (fig. 19), représentant par ce geste les agressions subies :

[...] j'ai été traumatisé ben longtemps à cause de ça, encore aujourd'hui. Pourquoi j'ai jeté de la boue c'est parce que c'est une partie de ma vie que j'ai beaucoup négligée, je ne savais pas que ça, c'était dû à ça, la crise identitaire [...] j'ai été longtemps dans le tourbillon de mon passé. (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021)



⁴² Domingo Cisneros, 2016. *La guerre des fleurs : codex ferus*. Anthologie secrète. Montréal : Mémoire d'encrier, p. 24.



Figures 19. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, tissu et boue, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

En ce sens, le déplacement des souches du réservoir Dozois, situé à plus d'une centaine de kilomètres de Val-d'Or, jusqu'au parc de la Source-Gabriel-Commanda, réfère au déracinement propre de l'artiste arraché à sa communauté alors qu'il était jeune enfant. Dans un article portant sur la scolarisation des enfants de Kitcisakik, Anne-Laure Bourdaleix-Manin et Marguerite Loïselle font mention de cet exil forcé des enfants de la communauté, qui, avant le début des années 2000, devaient quitter leur famille dès l'âge de cinq ans pour aller à l'école (2011 : 273). Les auteures évoquent d'abord l'ouverture du pensionnat de Saint-Marc-De-Figuery en 1955 où les enfants de Kitcisakik sont envoyés jusqu'en 1973. Par la suite, plusieurs d'entre eux, dont Papatè, sont accueillis dans une résidence à Louvicourt, située près de Lac-Simon, où ils sont scolarisés (Bourdaleix-Manin et Loïselle 2011 : 273). Plus tard, à la demande de certains enfants, leurs parents décideront de les envoyer étudier à Val-d'Or où ils séjourneront dans des familles d'accueil, mais pourront revenir dans leur communauté les fins des semaines (Bourdaleix-Manin et Loïselle 2011 : 273). Depuis 2005 seulement, les jeunes enfants de la communauté peuvent aller à l'école sans être obligés de quitter leur famille grâce à l'inauguration d'une première maternelle à Kitcisakik. D'ailleurs, en 2010, une école située dans des maisons mobiles accueillera les enfants de la 5^e année du primaire (Bourdaleix-Manin et Loïselle 2011 : 273 ; Babineau 2018). Selon Jacques Leroux, Roland Chamberland, Edmond Brazeau et Claire Dubé, auteur.e.s du collectif *Au pays des peaux de chagrin - Occupation et exploitation territoriales à Kitcisakik (Grand-Lac-Victoria) au XX^e siècle*, consacré à l'histoire de la communauté et de son territoire, la scolarisation obligatoire des Anicinabek

à l'extérieur de leur communauté aura des conséquences majeures entre autres sur le rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement : « [...] l'école a perturbé les mécanismes de transmission de connaissances sur les activités en forêt qui reliaient les générations les unes aux autres. » (2004 : 2). Ces propos font écho à ceux de Papatè exprimés lors d'une rencontre à l'automne 2020, portant sur le déracinement qu'il a ressenti lors de cette période de sa vie :

Ça, ça fait référence à mon passé, comment j'ai grandi. Le manque aussi, tu sais quand tu te fais déraciner de ta famille là, moi je suis resté 7 ans là [à la résidence de Louvicourt] fait que tu sais, de te faire exposer à des affaires néfastes. Tu sais comme des agressions sexuelles, tu te fais mettre en punition pour des trucs juste parce que tu pleurais pour rien. [...] on a creusé un fossé entre les aînées et les enfants, entre la mère et le jeune, trop longtemps. La société anicinabe est en train de souffrir de tout ça pareil [...]. (Kigos Papatè, entretien du 16 septembre 2020)

Cette rupture entre les générations est également rapportée par Alex Cheezo dans son rapport de stage sur les pratiques de guérison menées dans la communauté de Lac-Simon. Il expose les conséquences laissées par l'éducation obligatoire en français, évoquant spécifiquement l'internat des enfants au pensionnat : « Le fait de couper les liens avec les parents a été le point culminant de la stratégie mise en œuvre pour supprimer le problème indien sur le continent. C'est par la voie législative que tout enfant indien devait être éduqué pour y extirper l'indien en lui. » (Cheezo 2020 : 23). Ces propos révèlent l'ampleur des violences perpétrées par les institutions scolaires ayant mené à des troubles identitaires importants chez les membres des Premiers Peuples partout au pays. Dans sa performance, l'artiste exprime ainsi un trauma individuel partagé par les membres de sa communauté qui, comme lui, ont été arrachés à leur lieu de vie et à leur famille pour pensionner à la résidence Pavillon Notre-Dame-de-la-Route à Louvicourt⁴³, où plusieurs d'entre eux ont également subi des violences sexuelles (Martel-Desjardins ; Rivard-Boudreau 2021). En souillant de boue un drap blanc, Papatè représente les violences subies pendant sa jeunesse, puis révèle sa colère qui en résulte. Il exorcise ainsi ces événements douloureux d'une façon créative plutôt que destructrice. Dans son étude sur les différentes façons pour

⁴³ Dans l'article de Émélie Rivard-Boudreau sur le sujet, on peut lire : « Jusqu'en 1991, presque tous les enfants de Kitcisakik y ont résidé pendant leurs études primaires, et parfois aussi durant leurs études secondaires. » (2021).

certaines femmes autochtones de se réappropriier le territoire par la littérature, Mishuana Goeman aborde le travail de plusieurs militant.e.s et écrivain.e.s autochtones qui œuvrent à une plus grande justice sociale, dont Papatè :

The geographic language employed in our work toward spatial justice has the potential potency of unpacking neoliberal accumulations of private wealth, but recognition of colonial restructuring of land and bodies must be recognized. Complicating the history of spatial restructuring in settler societies not only enables us to perceive the Americas as layered with complex histories and enduring struggles, but also permits us to imagine forms of resistance that do not perpetuate violence. (Goeman 2013 : 204)

Goeman pose ainsi l'agentivité des militant.e.s autochtones dans la construction d'un rapport de résistance, auquel l'œuvre de Papatè semble participer. En effet, en exprimant un événement violent vécu par un geste créatif, l'artiste semble œuvrer dans la continuité des idées de Goeman, puisqu'il réussit par l'art à poser une résistance artistique au système colonial qui en est responsable, sans perpétuer de violence (2013 : 204).

De plus, le geste d'extraire du sol ces souches du réservoir Dozois, pour les transporter en milieu urbain, symbolise également ce déracinement vécu par l'artiste et les siens. À ce propos, en plus d'incarner les différents moments de vie de l'artiste dans sa performance, ces souches ont leur histoire propre, qui elle aussi est teintée du développement colonial de la région. En effet, ces parties d'arbres morcelés prises dans la Réserve faunique La Vérendrye près de Kitcisakik sont le résultat direct de l'expansion industrielle en Abitibi, laquelle a eu de graves conséquences sur le mode de vie et la culture anicinabe. À cet égard, ces souches coupées au profit de l'industrie du bois évoquent également les ravages liés au développement de cette économie basée sur l'extraction de ressources sur le territoire anicinabe et sur ses habitant.e.s : l'intensification des coupes forestières lors de l'essor régional détruit non seulement les terrains de chasse des Anicinabek qui vivent dans ce que l'on connaît aujourd'hui comme la Réserve faunique La Vérendrye, mais brime également leur accès aux rivières utilisées par les compagnies pour la drave (Leroux et al. 2004 : 84-100). Ainsi, le lieu où Papatè a déraciné ces souches incarne également les conséquences du développement industriel sur son territoire, cette zone ayant été inondée lors de la construction d'un barrage hydroélectrique. Leroux et son collectif d'auteur.e.s explicitent le contexte de sa création : « En 1938, on entreprit des

études hydrographiques en fonction de la consommation croissante d'électricité par l'industrie minière et les scieries de la région et il fut décidé de construire un barrage au lac Dozois. » (Leroux et al. 2004 : 97). À l'époque, les Anicinabek de Kitcisakik n'ont pas mots à dire sur l'affaire. Toujours dans une optique de maximiser les retombées économiques du projet, les compagnies forestières sont mandatées pour couper les arbres de plusieurs secteurs qui seront inondés par sa construction. Le barrage Bourque terminée en septembre 1948, sans être le premier construit dans la région, est toutefois celui qui a fait le plus de ravages sur les territoires où vivent les Anicinabek de Kitcisakik, comme le rapporte Leroux et ses collaborateur.trice.s :

Certains des occupants de ces lots virent leur maison recouverte par les eaux et ils perdirent tous d'importantes surfaces d'exploitation puisque les rives où ils prenaient les animaux à fourrure amphibies (castor, rat musqué, loutre, vison) furent submergées. De plus, les zones de frai des poissons furent chamboulées et, pendant des années, les arbres noyés jonchèrent les rivières et les lacs de leurs carcasses en gênant dangereusement la circulation nautique. (Leroux et al. 2004 : 97-98)

En plus de modifier les habitudes de chasse et de pêche des Anicinabek (Leroux et al. 2004 : 193), ces inondations ravageront deux lieux de sépulture ancestrale : « [...] c'est avec beaucoup d'affliction qu'ils [des aînées de la communauté] se remémorent le moment où des ouvriers déterrèrent les ossements de leurs aïeux pour aller les inhumer ailleurs pendant qu'un prêtre présidait la cérémonie, scandale qu'ils avaient d'ailleurs déploré [...] » (Leroux et al. 2004 : 97-98). Les quelques dollars de compensation du gouvernement versés aux habitant.e.s des sites inondés ne peuvent toutefois pas ramener les sépultures à leur lieu d'inhumation initial. De cette manière, déplacée jusqu'au parc de la Source-Gabriel-Commanda, la première souche incarne non seulement l'étendue des conséquences des développements coloniaux dans la région sur l'artiste, mais également leurs conséquences sur son territoire.

La performance réalisée à partir de la deuxième souche traite également de sa scolarisation en milieu urbain, en référant cette fois à la période de son adolescence. Kigos Papaté déclame alors des mots qui proviennent du dictionnaire de langue française qu'il tient dans sa main, avant de le déposer sur la souche : « putréfié », « territoire », « Aki », « chamaillé », « blessé » (fig. 20). Dans la continuité du déracinement évoqué par la

première partie de sa performance, les termes déclamés semblent incarner ce qui l'habitait à ce moment de sa vie, soit la douleur due à l'éloignement de son territoire, de même qu'à l'atmosphère tendue qui régnait entre lui et son frère :

J'ai pris une gradation de mot parce qu'à un moment donné j'ai utilisé les mots pour me défendre. Mon frère était toujours contre moi, on se battait souvent tu sais, histoire de frère, puis à un moment donné, j'ai pris juste des mots, des mots que les autres ne comprenaient pas, j'avais toujours un dictionnaire de synonymes sur mon coin de table là, même au secondaire, j'avais ce réflexe-là. C'est pas pour rien que je parle superbement bien le français (rires). Fait que ça, ça s'est transformé en défense, aujourd'hui je défends plus les droits, j'essaie de réapprendre l'histoire des Anicinabek [...]. (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021)



Figures 20. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Il est possible de percevoir ce réflexe de défense verbale comme une stratégie d'adaptation quant à l'apprentissage obligatoire du français à l'école, l'entreprise de dénigrement des cultures et des langues autochtones étant au cœur du projet colonial (Cheezo 2020 : 23, 97). L'utilisation d'un dictionnaire, symbole de la connaissance de la langue française, pour se défendre, représente une façon de prendre possession de l'arme du colonialisme pour s'en servir à son tour comme moyen d'action. En déclamant ces mots qui semblent liés à son passé, ses blessures et sa culture, Papatè s'exprime verbalement sur cette période difficile, les mots lui donnant une forme d'agentivité. De plus, tel qu'il le mentionne,

l'artiste continue à se défendre par la connaissance, mais différemment, prenant actuellement part à diverses actions visant à revaloriser sa culture. À ce propos, il mentionne qu'il mène des recherches afin de retrouver le sens original de certains mots dans sa langue, dont l'usage a été déformé par la traduction de la Bible en anicinabe conférant à certains mots une connotation catholique (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021).

Avec la troisième souche, Papatè évoque sa première peine d'amour. Cette partie de la performance réfère aussi aux traumatismes qu'il a subis lors de son passage aux résidences de Louvicourt. En effet, ces événements, en plus de plonger l'artiste dans un rapport trouble à sa sexualité, l'ont mené à s'infliger des violences corporelles handicapantes, qui auraient joué un rôle déterminant dans cette rupture amoureuse (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). L'artiste aborde d'ailleurs ces violences qu'il s'est lui-même infligées avec la quatrième souche. Mais d'abord, devant cette troisième souche, il représente sa douleur en dénudant une marguerite de ses pétales, puis pose le reste de la fleur sauvage sur la dépouille de l'arbre tout en déclamant (fig. 21) : « elle m'aime, elle m'aime pas, elle m'aime, elle m'aime pas » (Papatè 2018). Cette façon d'exprimer sa peine d'amour semble encore une fois souligner le lien entre ses blessures et celles du territoire, la marguerite étant maintenant dépourvue de pétales, ainsi que de racines.





Figures 21. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées et marguerite, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Ensuite, Papatè détruira carrément des racines de la quatrième souche (fig. 22) pour exprimer l'étendue de la perte de repères ressentie lors de cette étape de sa vie, qu'il décrit comme sa crise identitaire. Par ce geste, l'artiste évoque sa période de questionnements au cours de laquelle il a consommé de façon excessive des médicaments, après quoi il a dû passer presque un an de sa vie à l'hôpital, alors qu'il n'avait que 13-14 ans. Suite à cet « accident de vie » (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021), l'artiste perd la vue pendant une période de temps, puis l'usage de ses jambes momentanément. Papatè porte également des séquelles permanentes de cet accident, soit des dommages musculaires, la perte de l'usage d'un grand pourcentage de ses poumons, ainsi que de ses reins. Le geste de casser des racines de la souche déjà morte semble évoquer en ce sens une forme d'impuissance face à cet événement difficile, de même que l'importance de sa quête identitaire. En plus de s'être fait couper le tronc, l'arbre mort se fait maintenant déposséder de ses racines des mains de l'artiste, incarnant ainsi sa douleur, résultat des blessures infligées.



Figure 22. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

De cette manière, à travers la représentation de ces moments difficiles, Papatè remonte à l'origine de ses traumatismes. Par sa performance autour de la première souche évoquant son déracinement de sa famille et de sa communauté, l'artiste va à la source de ses blessures personnelles en visitant son passé et les abus subis. Cette entrée en matière lui permet de retracer l'origine des difficultés éprouvées plus tard dans sa vie, symbolisées par les trois autres souches. Telle qu'évoquée, cette façon d'aller à la source de ses traumatismes pourrait représenter les premières étapes d'un processus de guérison selon l'art-thérapeute Sonia Robertson qui relève « trois piliers » de guérison dans son étude (2017 : 37). Le premier, soit « la reconquête de l'histoire qui permet de comprendre l'origine des problématiques » semble se faire par les performances liées aux quatre premières souches, où l'artiste visite d'abord l'origine de ses traumatismes (première souche). En effet, en incarnant les violences sexuelles qu'il a subies par le geste de lancer de la boue sur un drap blanc devant la première souche, puis en choisissant des souches déracinées du réservoir Dozois comme matériau principal, lesquelles symbolisent l'arrachement forcé à sa famille et à sa culture, l'artiste retrace la cause des difficultés rencontrées sur son chemin, représentées par les trois souches suivantes. Cette « reconquête » de son histoire évoquée

par Robertson comme pouvant participer à une guérison semble également advenir par l'explication qu'il donne au public à la fin de sa performance : Papatè y explique non seulement l'origine de ses traumatismes personnels, mais également les inondations survenues sur son territoire dont sont issues les souches. L'œuvre permet en ce sens aux membres du public de prendre conscience des injustices vécues, ouvrant la possibilité d'une reconnaissance des blessures que portent les Autochtones.

Dans cet ordre d'idées, la présentation de cartes montrant l'intensification des coupes forestières sur son territoire au VOART lors de la deuxième mouture de son œuvre semble également être une façon de reconquérir son histoire au sens où l'entend Robertson (2017 : 37), tout en la partageant au public. Ces cartes produites par Danny Bisson à la demande de l'artiste illustrent l'intensification des coupes forestières dans la Réserve faunique La Vérendrye entre 1960 et 2010⁴⁴. Ainsi, en permettant non seulement une possibilité de guérison pour l'artiste (Robertson 2017 : 37), la réappropriation de son histoire par la présentation de ces cartes semble également venir d'un désir de confronter le public aux problématiques vécues par un médium qui lui est familier : la cartographie. D'ailleurs, Goeman décrit la conception de cartes comme un outil colonial utilisé par les Européens :

In this narrative of conquest, maps have affirmed “the truth” of territories. The “closure” of blank spaces or mapping of territories is a strategy to limit Native legal rights, ownership of land, and tribal imaginations. It is a means of transfiguring Native land into colonial territories in the socioimaginary.
(2013 : 35)

Ainsi, en utilisant un procédé « colonial », Papatè use du langage du colonisateur pour lui faire comprendre une problématique réelle sur son territoire et appelle à une réflexion sur le sujet. Par ce tour de force, sa démarche artistique apparaît comme une résistance face à ce système responsable de sévices environnementaux sur son territoire. L'artiste intègre des éléments historiques dans ses œuvres afin de faire « [...] comprendre l'évolution d'une société qui est en train de tuer une autre culture. » (Kigos Papatè, entretien du 16 septembre 2020).

⁴⁴ Ces cartes sont colligées à l'annexe 1.

Le deuxième pilier dont fait état Robertson susceptible de conduire à une guérison concerne « les interventions culturelles qui rétablissent un sentiment de fierté et d'identité », qui sont aussi connectées « aux pratiques traditionnelles de guérison » (2017 : 37). Bien qu'il ne soit pas nécessairement lié à des pratiques traditionnelles, cet aspect mis de l'avant par l'art-thérapeute semble tout de même se matérialiser par les actions de l'artiste autour des deux dernières souches liées à un revirement positif dans sa vie. En effet, en réalisant cette performance que l'on pourrait qualifier d'« intervention culturelle » (Robertson 2017 : 37), l'artiste semble connecter avec son identité autochtone que les instances coloniales ont tenté d'éradiquer. Plus précisément, cela est perceptible par la connexion de Papatè à son identité anicinabe par sa langue lors de la performance autour de la quatrième souche, où il déclame des mots en anicinabe. De plus, par son choix de déposer la caméra photo et vidéo au pied de la dernière souche, l'artiste semble révéler une forme de fierté quant au chemin parcouru, l'arrivée du cinéma dans sa vie représentant un aboutissement heureux. D'abord, la cinquième souche correspond à la période de la naissance de ses enfants durant laquelle il a pu côtoyer sur une base régulière sa mère unilingue anicinabe (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). Pour représenter ce moment lors de sa performance, il déclame tel que mentionné des mots, notamment *anicinopemaway*, écrits en anicinabe sur des bouts de racines. Dans sa capsule vidéo, on peut l'entendre traduire certains mots en français : « la langue anicinabe », « famille » et « forêt » (Papatè 2018). L'artiste place ensuite les mots inscrits sur des morceaux de bois au pied de la cinquième souche (fig. 23).





Figures 23. Kigos Papatè, *Otipi*, juillet 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la Source-Gabriel-Commanda à Val-d'Or. Source : Photogrammes issus du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Images de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.



Figure 24. Kigos Papatè, *Otipi*, été 2017, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », souches déracinées, dimensions inconnues, parc de la source Gabriel à Val-d'Or. Source : Photogramme issu du court-métrage réalisé par Kigos Papatè, 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéo. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>. Courtoisie de l'artiste. Tous droits réservés. Image de Kigos Papatè / Productions Balbuzard.

Papatè semble ainsi symboliser l'aboutissement de sa quête identitaire, disposant sur la souche morte de nouvelles racines où des mots sont écrits en anicinabe. En s'appropriant sa langue, il expose ainsi publiquement son identité autochtone, affirmant qui il est. En enseignant possiblement quelques mots d'anicinabe aux membres du public

qui ne connaissent pas la langue, il confronte également le rapport de domination instauré par les instances coloniales qui ont tenté de l'éradiquer à l'époque des pensionnats. De cette manière, Papatè semble participer au mouvement décolonial de valorisation des langues autochtones mis en marche ces dernières années. Ainsi, il met de l'avant un élément fondamental de sa culture anicinabe, puisque, tel qu'évoqué par Leroux et ses collaborateurs, la langue ancestrale parlée par les habitant.e.s de Kitcisakik est intimement liée à leur mode de vie sur le territoire :

On voit que la fréquentation du terrain de chasse familial et la connaissance de la langue sont liées et, si l'on tient compte du fait que les pratiques de la vie en forêt se joignent à la langue pour composer les ingrédients essentiels de la culture ancestrale, on comprendra mieux pourquoi l'attachement au terrain de chasse familial est si fortement ressenti. (Leroux et al. 2004 : 2)

La langue apparaît ainsi comme un élément indissociable de la connaissance de son environnement, une notion centrale dans le mode de vie nomade que pratiquaient les Anicinabek avant la venue des colons en ces terres. À ce propos, le site web de Minwashin donne également à voir l'importance de ce vecteur identitaire :

Parfois imposée, parfois réduite au silence et bannie, elle [la langue] a été affaiblie, punie, colonisée, envahie par les mots d'une autre langue, salie par les bouches d'une autre culture. Aujourd'hui, il nous faut la soigner, la laver avec tendresse et la nourrir. Elle porte l'espoir, les valeurs et l'autonomie de la nation. Redonnons-lui la force de relever notre culture pour la présenter fièrement à tous. (Minwashin 2021)

C'est justement ce que semble faire Papatè en amenant le public à l'écouter réciter des mots dans sa langue. Cette valorisation de l'identité anicinabe ne s'arrête pas là, puisque l'artiste mentionne avoir choisi le nombre de souches en fonction du rapport que les Anicinabek entretiennent avec le temps : « [...] je les ai prises parce qu'il y a comme six saisons symboliquement. Je l'ai aussi sectionnée parce qu'il y avait six parties de l'année, puis j'ai comme pris six sujets de ma vie [...]. » (Kigos Papatè, entretien du 16 septembre 2020). Les six saisons réfèrent ainsi à une conception anicinabe du cycle climatique synchronisé avec des activités de survies, où le préhiver et le préprintemps s'ajoutent aux quatre saisons comprises dans la culture occidentale. Le « Sentier des six saisons » inauguré près de Lac-Simon en 2018 symbolise justement cette façon de les penser, chacun des sentiers étant lié à une saison et aux thèmes qui s'y harmonisent. À titre d'exemple, le sentier du préhiver

est associé à la trappe, tandis que celui de l'hiver est associé aux habitations, au wigwam (Brazeau 2018). Pascale Charlebois de l'Association touristique de l'Abitibi-Témiscamingue mentionne à ce sujet : « Chacune de ces saisons possède un nom et des activités distinctes, caractérisant le mode de vie ancestral. » (Charlebois 2017). En se basant sur cette façon d'appréhender le temps ancré dans sa culture ancestrale, Papaté assume son identité anicinabe dans la ville de Val-d'Or, puis par le fait même la valorise.

D'ailleurs, la performance autour de la sixième et dernière souche traite également de cet enracinement identitaire intrinsèquement lié, encore une fois, à la valorisation de sa culture par l'art. L'artiste y représente l'arrivée du cinéma dans sa vie. Il explique ce qu'il a voulu symboliser en posant une caméra au pied de la dernière souche :

J'avais pareil sans savoir où est-ce que je m'en allais c'est l'arrivée de mes enfants pis de la wapi [Wapikoni mobile⁴⁵] qui m'ont comme *growndé*. Tranquillement après ça j'ai commencé à travailler un peu plus sur moi, tu sais j'ai encore des blessures qui traînent [...]. La wapi m'a beaucoup aidé, l'art OK, l'art veut veut pas, ça aide à soigner l'âme [...]. (Kigos Papaté, entretien du 12 août 2021)

Ainsi, Papaté affirme que l'art lui a permis d'entamer un processus de guérison dans sa vie. Dans cet ordre d'idées, Robertson évoque dans son mémoire le processus thérapeutique entamé par certaines femmes de sa communauté à l'occasion d'un atelier d'art-thérapie qu'elle a organisé (2017 : 16). L'idée de connexion à une identité autochtone, féminine dans ce cas, à travers différentes activités culturelles apparaît très clairement comme un vecteur de guérison permettant d'exprimer parfois l'indicible et d'ainsi travailler au traitement de certains traumatismes. À ce propos, Robertson mentionne une des activités ayant eu un effet visible sur les participantes :

L'un des moments forts et libérateurs a été un exercice de groupe qui consistait à écrire leurs griefs sur une grande feuille contre les abus de toutes formes qu'elles avaient subis de près ou de loin (pensionnat, paternalisme, colonisation, religions, abus physique, psychologique ou sexuel, etc.), pour

⁴⁵ Sur le site web de l'organisme, on peut lire : « Cofondé en 2003 par Manon Barbeau, le Conseil de la Nation Atikamekw et le Conseil des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador, avec le soutien de l'Assemblée des Premières Nations et la collaboration de l'Office national du film du Canada, le lancement du Wapikoni mobile a eu lieu en 2004 dans le cadre du festival Présence autochtone à Montréal. Depuis, le Wapikoni mobile circule dans les communautés autochtones et offre aux jeunes des Premières Nations des ateliers permettant la maîtrise des outils numériques par la réalisation de courts métrages et d'œuvres musicales. » (Wapikoni 2021).

ensuite la chiffonner dans l'affirmation et la colère. Cette transformation a été profonde et palpable. (Robertson 2017 : 17)

Ainsi, bien que sa performance prenne une forme un peu différente que l'atelier organisé par Robertson, Papatè semble réussir, tout comme les participantes innues, à exprimer la frustration qu'il porte en lui, quant aux violences vécues, à travers l'art. Plutôt que de froisser une feuille de papier, il lance de la boue, déclame des mots, défait des pétales, brise des bouts de bois, lui permettant ainsi possiblement d'atteindre, au même titre que les participantes de l'atelier de Robertson, une forme de libération quant à ses blessures. De cette manière, également en regard des piliers de guérison évoqués par l'art-thérapeute (2017 : 37), Papatè connecte à son identité anicinabe à travers cette démarche artistique : par les multiples facettes de sa performance ancrée dans une culture autochtone, puis par le chemin parcouru au gré des différentes souches remontant à l'origine de ses traumatismes, l'artiste semble ainsi se défaire peu à peu, au fil de sa performance, de l'emprise coloniale responsable de ses blessures.

De plus, par sa démarche au parc de la Source-Gabriel-Commanda, Papatè semble dénoncer les conséquences dans la région du développement d'un régime selon lequel les ressources naturelles sont contrôlables et monnayables. Goeman mentionne à ce propos les fondements économiques de ce rapport entre l'humain et le territoire à travers la pratique de la cartographie : « *Part of mapping the settler state was and continues to be the shifting of Native lands to resources or that which produces capital.* » (2013 : 206). De cette manière, chaque souche représentant un moment de son existence, Papatè lie sa vie à celle du territoire et donne ainsi à voir un rapport au monde opposé à cette vision anthropocentrique évoquée par Goeman, où les êtres vivants comme non vivants entrent en interrelation, dans une perspective cosmocentrique de l'univers. À ce propos, dans une entrevue menée en 2021, Papatè révèle le lien direct entre la destruction du territoire et celle de son peuple, survenues lors de la colonisation de la région : « [...] nous autres on appartient au territoire, on appartient à la terre [...] on n'arrête pas de violer la terre, nous autres aussi on est violé dans nos droits [...]. » (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). La valorisation de cette cosmogonie animiste au parc de la Source-Gabriel-Commanda semble alors relever d'une forme de militantisme, puisque ce lieu incarne le développement

de l'industrie minière à Val-d'Or. En effet, ce parc porte le nom de l'homme anicinabe originaire de Kitigan Zibi (Maniwaki) pour son apport déterminant dans le développement de la municipalité. Selon le Conseil tribal de la nation algonquine anishinabeg, « [c]'est lui qui le premier aurait indiqué en 1920 aux prospecteurs la localisation du célèbre filon d'or de Lamaque qui fut à l'origine de la ruée vers l'or dans le nord du Québec. » (2016b). Selon les géographes Caroline Desbiens et Bastien Sepúlveda, malgré l'importance du rôle de Gabriel Commanda dans le développement de la municipalité, l'officialisation de la toponymie du parc telle qu'on la connaît actuellement ne se fait qu'en août 2010 dans le cadre du 75^e anniversaire de la fondation de Val-d'Or (2019 : 68). En ce sens, longtemps laissé de côté dans les récits historiques officiels à cause de ses origines autochtones, Commanda représente un symbole de la lutte contre le racisme à Val-d'Or (Desbiens et Sepúlveda 2019 : 68-69). La marche annuelle qui vise à sensibiliser la population de la ville au racisme porte même son nom.

Toutefois, son implication dans la colonisation et dans le développement de la cité minière reste critiquée par certain.e.s Autochtones. À ce sujet, Papatè mentionne que les Anicinabek qui fréquentent les lieux lors de l'arrivée de Commanda sont déjà au courant de la présence de minerais sur ce territoire, puisqu'il portait anciennement le nom de *kapikitapikak*, soit « quelque chose de brillant qui émerge », avant de recevoir le nom de Val-d'Or (Kigos Papatè, entretien du 12 août 2021). Ainsi, la communication de cette information aux colons par Commanda, qui permettra l'essor minier de la ville, apporte son lot de complication pour les Anicinabek qui se verront obligés de quitter certains de leurs lieux de vie (Chabot 1999 : 24). En ce sens, bien que la toponymie du parc de la Source-Gabriel-Commanda représente en quelque sorte la volonté du gouvernement municipal de reconnaître l'apport des Autochtones dans le développement de la ville, cette reconnaissance met également en relief un dissensus historique important entre l'histoire officielle de la découverte de gisements en ces terres et l'héritage mnémorique du lieu pour les Anicinabek, qui étaient déjà au fait de la présence de minerais. Cette révélation de Papatè met ainsi en lumière ces différentes conceptions du passé et donne à voir le parc de la Source-Gabriel-Commanda comme un lieu associé au développement de l'industrie minière en territoire anicinabe d'Abitibi.

De cette manière, l'artiste anicinabe semble dénoncer par sa démarche l'implantation du colonialisme en ces terres, puis les violences qui en résultent, en ce lieu qui en est le symbole. La performance de Papatè permet ainsi de montrer au public l'étendue des ravages du système colonial sur son territoire, également responsable des traumatismes qu'il porte encore à ce jour. À ce propos, il apparaît pertinent de mobiliser une nouvelle fois les idées de Betasamosake Simpson mentionnées au Chapitre 1 quant au mode de résistance qu'offre la création pour les artistes autochtones : « *Creating aligns us with Ancestors because when we engage in artistic or creative processes, we disconnect ever so slightly from the dominant economic system and connect to a way of being based on doing, rather than blind consumption.* » (Betasamosake Simpson 2011 : 93). En somme, par ce rapport au monde fondamentalement anicinabe révélé par son œuvre, où sa vie est liée à celle du territoire, Papatè offre une performance critique et dissociée du système économique colonial, au sens où l'entend Betasamosake Simpson (2011 : 93).

En terminant, Papatè m'a informée que son souhait de base n'était aucunement de réaliser sa performance dans une zone excentrée de la ville, mais plutôt de la faire à la vente trottoir de Val-d'Or organisée sur la rue principale chaque été. Durant les démarches préparatoires de l'exposition, le VOART s'est toutefois heurté à un refus de la municipalité. Bien que le maire ait été présent au parc de la Source-Gabriel-Commanda lors de la performance, ce refus de présenter une œuvre autochtone au centre de la ville démontre la manière dont s'inscrit la marginalisation des Premiers Peuples et des enjeux qui les touchent à Val-d'Or. À ce propos, l'anthropologue Frédérique Cornellier, qui a étudié les relations entre Autochtones et non autochtones dans la ville, relate la volonté consciente de certain.e.s citoyen.ne.s allochtones de les mettre à l'écart :

Certains individus ne désirent pas que les autochtones fassent partie de leur quotidien. En se distanciant ainsi des Amérindiens, ils se sentent plus à l'aise. Cela laisse démontrer que des sentiments racistes sont présents parmi la population. Ainsi, malgré la volonté de la ville et des instances publiques de véhiculer un message d'harmonie et de bonnes relations, on constate que la réalité est autre. (Cornellier 2011 : 131-132)

Malgré qu'elle puisse témoigner d'une ouverture quant aux enjeux des Premiers Peuples, la présence du maire à la performance témoigne particulièrement bien du phénomène

soulevé par l'anthropologue. En effet, rappelons seulement que ce sont les membres mêmes de son cabinet qui ont refusé que cette expression artistique soit présentée sur la rue principale en plein centre-ville, tolérant la présence de l'œuvre à condition qu'elle se tienne dans un parc limitrophe.

3.1.2 Des souches du réservoir Dozois au Centre d'exposition de Val-d'Or

*L'art parle directement à l'âme et atteint les couches inconscientes où est programmé le regard. L'artiste s'avère pour cette raison un bien meilleur ambassadeur que le diplomate le plus habile ou l'orateur le plus éloquent, puisque le détour vers le sensible est le meilleur chemin pour pouvoir s'adresser à l'intelligible.*⁴⁶

- André Dudemaine, cofondateur du Festival Présence autochtone et réalisateur innu.

Tout comme *Poésie en marche pour Sindy*, la performance *Otipi* s'est prolongée lors de la deuxième étape de l'exposition « Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère » au Centre d'exposition de Val-d'Or en 2018. L'historienne de l'art Julie Graff a décrit la deuxième mouture de l'œuvre de Papatè : « Les souches ont ensuite envahi l'espace de l'exposition, avec une série de documents qui témoignent du déracinement de la communauté de Papatie. » (2019 : 109). Les cartes exposant l'évolution de la déforestation sur le territoire de Kitcisakik, puis des souches disposées une au-dessus de l'autre (fig. 25), constituaient l'œuvre de Papatè présentée lors de l'exposition. Selon Carmelle Adam, la version muséale de *Otipi* de « nature méditative » a beaucoup touché les visiteurs (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020). Pour clôturer les réflexions sur l'exposition « Aki-Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère », la directrice mentionne avoir le sentiment que son projet a atteint ses objectifs :

[...] c'est la première fois qu'une exposition qui n'est pas ethnologique, qui est vraiment en art actuel, où il y a autant de gens qui nous remercient de nous faire comprendre les enjeux autochtones. C'était rien que ça qu'on avait dans les commentaires et [le public] remerciait les artistes de leur faire comprendre et c'est là [...] que j'ai pu voir c'était quoi la connaissance par l'émotion, c'est pas un savoir, c'est une connaissance, on l'apprend par notre corps, ils l'ont appris par leur cœur, par l'émotion. (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020)

⁴⁶ André Dudemaine, 2016. « En toute visibilité ». *Zeitschrift für Kanada-Studien* 36 : 139-147. http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2016/02/zks2016_09_Forum_Dudemaine.pdf, p. 45.

Elle ajoute avoir été agréablement surprise par la grande ouverture du public dans un contexte encore teinté de la crise de Val-d'Or (2015), l'exposition se déroulant également durant la Commission Viens (Carmelle Adam, entretien du 24 août 2020).



Figure 25. Kigos Papatè, *Otipi*, du 22 juin au 26 août 2018, Exposition « Aki Odehi | Cicatrices de la Terre-Mère », installation avec projection vidéo (vue partielle), dimensions inconnues, Centre d'exposition de Val-d'Or. Source : Centre d'exposition de Val-d'Or. Tous droits réservés. Photo : C. Leduc.

3.2 Original

*Tu as oublié ta langue maternelle, ton identité. Tu es devenu faible, ils t'ont fait oublier ce que tu sais des lacs et des animaux. Pour toi : finis les plaisirs de la forêt. La ville, par ailleurs, ne t'a jamais accepté. Tu es resté dans les limbes, sans maison, sans tradition, sans langue ni but. Tu t'es transformé en animal hébété. Les ruelles ont été tes clairières, tes campements. Sans hier et sans futur, tu es resté dans un présent de bouteilles et de tavernes. Or, quelque chose en toi est demeuré intact. À ce moment-là, tu ne le savais pas. Ou bien si c'était le cas, tu l'apercevais au vol ou, en ces occasions d'ivresse lucide, face à face. Toi-même, tu te considérais comme un monstre, un être méprisable ou un pauvre type. Quoi de mieux, alors, qu'un autre verre, de la musique, des rires? Mais cette épine qui est restée en toi a été ton salut. Elle t'a ramené ici, dans ces forêts. Sois le bienvenu. Il n'est jamais trop tard pour apprendre, pour recommencer. Viens avec moi.*⁴⁷

- Domingo Cisneros, artiste canadien d'origine mexicaine de descendance tepehuane.

⁴⁷ Domingo Cisneros, 2016. *La guerre des fleurs : codex ferus*. Anthologie secrète. Montréal : Mémoire d'encrier, p. 48-49.

À la fin de l'été 2019, les citoyen.ne.s de la ville sont invité.e.s à prendre part à une démarche artistique dans le parc Bérard reconnu comme un lieu hautement fréquenté par la communauté autochtone à Val-d'Or⁴⁸. D'ailleurs, les enjeux relatifs à la cohabitation culturelle entre Autochtones et allochtones seraient à l'origine du projet. La travailleuse culturelle Geneviève Béland mentionne que l'idée de mettre en valeur le travail d'artistes autochtones aurait été inspirée du talent que constatait certain.e.s policier.ère.s chez des membres des communautés des Premières Nations lors d'intervention auprès d'eux :

En fait c'est drôle parce que ça nous vient de la police communautaire [PPCMA] l'idée initiale de faire une action art médiation culturelle, parce qu'ils nous disaient qu'ils remarquaient que chez beaucoup d'Autochtones, il y avait des talents bruts en art. Ils racontaient [l'histoire d']un gars qui avait été arrêté, puis qui s'était mis à dessiner dans une salle d'attente, puis que c'était vraiment malade [N.D.A : l'intervenante veut dire que son dessin était beau]. (Geneviève Béland, entretien du 9 septembre 2020)

L'artiste participante Pascale-Josée Binette explique les objectifs de cette démarche : « Ce projet de médiation culturelle avait pour but de développer un regard différent du parc, d'enlever une couche de barrière entre deux mondes qui se croisent et d'apprendre à se connaître. » (Binette 2019). La forme de l'œuvre se concrétise alors que des artistes autochtones de la région sont invité.e.s à prendre part à sa création, chapeauté par l'artiste Andréanne Boulanger. Cette dernière accueille d'abord Claudette Happyjack et Jason Kakekayash chez elle pour conceptualiser la structure d'une œuvre à l'effigie d'un orignal (fig. 26 et fig. 27). Différents artistes autochtones dont Happyjack, Kakekayash et Binette sont ensuite invité.e.s à peindre des parties séparées de la sculpture faite en vinyle représentant l'animal (fig. 28.1 et 28.2). Tel que mentionné en ouverture, l'aspect communautaire de l'œuvre réside en une invitation au public à peindre des morceaux de la structure qui liaient ses parties principales ensemble. Pascale-Josée Binette explicite cette démarche dans un journal local :

Le symbole de l'orignal a été découpé, puis divisé parmi les artistes invités Andréane Boulanger, Claudette Happyjack, Jason Kakekayash et Pascale-Josée Binette. Cet habile et agile animal qui parcourt nos forêts et fait son chemin dans les sentiers non battus a été choisi pour son aspect rassembleur pour les Autochtones et les allochtones. Le temps de quelques jours au mois

⁴⁸ Pour plus de détails sur ce phénomène, consulter la section qui s'y rapporte au chapitre 2 (p.60-61).

de juillet dernier, des familles, des citoyens et des organismes, se sont réunis pour peindre des liens. (Binette 2019)

L'artiste mentionne ainsi le caractère mobilisateur de cette thématique qui a motivé les organisateur.trice.s à représenter un orignal. Geneviève Béland précise que l'idée du projet n'était pas d'expulser la « clientèle vulnérable » du parc, mais plutôt de rendre le lieu plus accueillant : « Les personnes qui fréquentent le parc, on ne veut pas du tout qu'elles se sentent chassées. On veut qu'elles se sentent intégrées dans le projet et on veut que la population de Val-d'Or sente aussi qu'elle a sa place dans ce parc-là [...]. » (Béland citée dans Luneau 2019). La sculpture éphémère assemblée au cours de l'été à l'aide de la participation valdorienne est inaugurée le 10 septembre 2019 (fig. 29). Plus de 250 personnes ont participé à cette démarche de médiation culturelle au cours de la saison estivale (Rivard-Boudreau 2019 ; Luneau 2019).



Figure 26. Andréanne Boulanger avec la structure de *Original*, été 2019, feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, Rouyn-Noranda.
Source : Courtoisie de Claudette Happyjack et de Pascale-Josée Binette.
Tous droits réservés.



Figure 27. Claudette Happyjack avec la structure de *Original*, été 2019, feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, Rouyn-Noranda.
Source : Courtoisie de Claudette Happyjack et de Pascale-Josée Binette.
Tous droits réservés.



28.1



28.2

Figures 28. Andréane Boulanger, Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash, *Orignal*, été 2019, acrylique sur feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Annie-Claude Luneau, 2019. « Une nouvelle étape franchie dans l'embellissement du parc Bérard à Val-d'Or ». Radio-Canada, 10 septembre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1294366/oeuvre-original-ephemere-parc-bedard-valdor>. Photos : Radio-Canada / Mélanie Picard.



Figure 29. Andréane Boulanger, Pascale-Josée Binette, Claudette Happyjack et Jason Kakekayash, *Orignal*, été 2019, acrylique sur feuilles de vinyle plaquées de bois d'épinette brute, parc Bérard à Val-d'Or. Source : Annie-Claude Luneau, 2019. « Une nouvelle étape franchie dans l'embellissement du parc Bérard à Val-d'Or ». Radio-Canada, 10 septembre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1294366/oeuvre-original-ephemere-parc-bedard-valdor>. Photo : Radio-Canada / Mélanie Picard.

Cette installation est la seule du corpus à ne pas être composée majoritairement d'éléments bruts provenant du territoire, sa structure en bois étant recouverte de vinyle, puis peinte. J'ai choisi de l'inclure dans mon étude, entre autres, parce que sa création est intrinsèquement liée à la réalité territoriale de son lieu de création et qu'elle prend part à ce phénomène de valorisation culturelle autochtone en milieu urbain. De plus, cette démarche communautaire à l'effigie du cervidé, en prenant place dans un lieu public de Val-d'Or, propose une nouvelle représentation de l'animal dans la ville. En effet, tel que nous le verrons, la majeure partie de l'œuvre peinte inspirée du style pictural Woodland, développé par le peintre anicinabe Norval Morrisseau à partir de symboles culturels ancestraux, donne à voir une représentation culturellement autochtone de l'original, où semble être promu un rapport d'interrelation entre la Terre-Mère et les différents êtres humains comme non humains. Dans cette municipalité, la mise à mort du cervidé par les chasseurs a longtemps été célébrée au moyen d'un festival durant lequel des concours étaient organisés. Ces derniers défilaient alors sur la rue principale avec la tête de l'animal sur leur véhicule (Desfossés 2015b). En ce sens, cette œuvre donne à voir une représentation différente de l'animal dans la ville, où l'image du cervidé est traditionnellement associée à ce festival, événement identitaire pour les Valdorien.ne.s. Ainsi, par cette réalisation au centre de la ville, ces artistes autochtones participent non seulement à valoriser leur propre vision de l'animal, mais invitent également les citoyen.ne.s à prendre part au processus, permettant une rencontre entre Autochtones et allochtones. Voyons maintenant comment ces éléments se mettent en place.

3.2.1 Un cervidé aux couleurs vives

L'imaginaire promu par *Original* au centre-ville de Val-d'Or est tout autre que celui qui s'est construit autour de l'animal vedette du célèbre festival de l'original qui se développe dans la municipalité au fil de l'industrialisation de la région. De 1969 à 1995, le Festival de l'Original de Val-d'Or bat son plein, les chasseurs y sont invités à démontrer leur habileté en participant à un concours de panaches, de même qu'à un défilé sur la rue principale. Le journaliste Felix B. Desfossés rapporte les points forts de l'événement :

Encore aujourd'hui, le défilé du Festival de l'original fait la renommée de l'événement. Ce défilé consistait en plusieurs chars allégoriques à l'effigie de l'original, mais surtout en des dizaines de chasseurs qui déambulaient à bord de leurs véhicules ornés de têtes d'originaux ayant été tués à la chasse. C'était l'occasion pour les chasseurs de montrer fièrement leurs « trophées de chasse ». (Desfossés 2015b)

Cette façon d'être en relation avec l'animal, qui est ici considéré comme un « trophée », jure à l'époque avec la pratique de chasse ancestrale des Anicinabek intégrée dans une perspective animiste. À ce propos, la sociologue Leila Inksetter décrit l'esprit dans lequel se déroulait cette activité chez les Autochtones de la région :

La notion de pouvoir couplée à celle de respect prenait un sens primordial dans la relation qu'entretenait le chasseur avec les animaux tués : si les personnes-animaux étaient traitées avec le respect approprié, elles continueraient de se livrer au chasseur. La démonstration de ce respect prenait la forme d'actions ritualisées depuis la fabrication du matériel de chasse, jusqu'à la consommation des bêtes tuées et la disposition de leurs restes. (2017 : 192)

Ainsi, cette idée selon laquelle l'animal se donne suivant un rituel de respect semble se distinguer des pratiques de chasse des eurodescendant.e.s qui exhibent la carcasse des originaux morts sur le toit de leur voiture pour s'en enorgueillir lors des célébrations du Festival de l'original. Ces divergences fondamentales dans la façon d'être en relation avec l'animal font problème aux gardien.ne.s immémoriaux du territoire, puisqu'elles mettent la survie de l'espèce en danger. Survenues lors de la colonisation de la région, la réduction des territoires de chasse des Anicinabek notamment dans ce que l'on connaît aujourd'hui comme la Réserve faunique La Vérendrye, puis la diminution du cheptel faunique d'originaux, ont eu des incidences majeures sur leur mode de vie alors basé sur la chasse et la pêche. À ce sujet, Leroux et ses collaborateur.trice.s évoquent l'impact de l'arrivée des colons dans le secteur sur la survie de l'espèce :

[...] la présence eurocanadienne de plus en plus envahissante, les feux de forêt et l'amenuisement progressif du territoire entraînèrent la disparition de l'original durant deux ou trois décennies, longtemps après celle du caribou. L'intensification des échanges avec les marchands de fourrures devint alors nécessaire à la survie des familles, et c'est ainsi que cette société devint de plus en plus dépendante de l'économie de marché. (Leroux et al. 2004 : 32)

L'intensification de cette nouvelle présence oblige ainsi les Anicinabek à modifier leur mode de vie puisque l'animal se fait plus rare, les rendant aussi dépendants à la traite des fourrures. Or, les conséquences de l'affluence de colons sur leurs pratiques de chasse ancestrales ne s'arrêtent pas là : la création d'une route reliant Mont-Laurier à Senneterre en 1939 limite également gravement l'accès à leurs territoires de chasse (Leroux et al. 2004 : 75) :

[...] les gens de ces communautés apprirent aussi que la route allait non seulement servir à des fins de communication interrégionale, mais qu'on allait leur interdire l'accès de part et d'autre d'une bande large de vingt milles qui allait traverser leurs territoires! Le gouvernement du Québec envisageait en effet d'utiliser cette route pour établir un corridor de récréation touristique où les villégiateurs pourraient s'adonner à la pêche et à la chasse sportives. (Leroux et al. 2004 : 76)

Ainsi, l'appât du gain semble intéresser davantage le gouvernement concernant ses activités touristiques sur le territoire ancestral anicinabe de la réserve faunique La Vérendrye que leurs conséquences sur les conditions de vie des habitant.e.s immémoriaux du territoire (Leroux et al. 2004 : 92). Encore aujourd'hui, les Anicinabek de la Réserve faunique militent pour la préservation de l'animal (Potvin 2019 ; Ducas 2021). Depuis plusieurs années, au moyen de barrages sur le bord de la route 117, ils tentent de décourager les chasseurs sportifs surnommés « *Trophy hunter* » de pratiquer une chasse excessive, certains laissant même derrière eux de la viande consommable. Les Anicinabek gagnent finalement une partie de la bataille lorsqu'une entente prise en 2021 avec le gouvernement entérine la tenue d'un moratoire sur la chasse au cervidé dans le secteur (Carrier 2021). La relation envers l'animal instituée par certain.e.s eurodescendant.e.s, qui considèrent la chasse comme un sport, contraste ainsi avec celle promue par les Autochtones. À ce titre, il est possible de s'imaginer l'ironie de la mise sur pied d'un tel festival à Val-d'Or pour les Anicinabek, qui pratiquaient alors la chasse pour se nourrir. Fait évocateur, le maire de la ville Pierre Corbeil, en poste lors de la création de la structure du cervidé au centre de la ville en 2019, a été président du festival en 1983 (Létourneau 2015), laissant présager ses sentiments quant à la réglementation de cette chasse.

Or, le projet *Original* au parc Bérard de Val-d'Or semble proposer une représentation de l'animal qui contraste avec l'imaginaire développé lors des différentes

éditions du Festival de l'original dans la ville. À ce propos, les représentations d'animaux, d'éléments de la nature, puis des cercles aux couleurs vives entourés de lignes noires sur les flancs de l'animal en bois, ainsi que sur son panache, apparaissent inspirées de la tradition picturale du Woodland, popularisée par Norval Morrisseau, célèbre peintre anicinabe de la communauté ojibway de Bingwi Neyaashi Anishinaabek First Nation (connue aussi sous le nom de Sand Point First Nation)⁴⁹. Réputé pour ses peintures flamboyantes et son style unique entre autres inspiré de son patrimoine culturel autochtone, Morrisseau a connu un réel succès dans les années 1960. Il est d'ailleurs le premier artiste autochtone à exposer en galerie au pays en 1962 (Robertson 2016 : 9). L'historienne de l'art Carmen Robertson décrit sa perspective artistique ainsi :

Shaped largely by Anishinaabe cultural practices and his unique approach to storytelling, Norval Morrisseau's art style was distinctly different from what was fashionable in Eurocentric art circles. His visual vocabulary included heavy black lines that defined his subjects and divided their interior spaces, as well as the use of lines, colour, and composition that suggested relationships of interconnectedness. (Robertson 2016 : 41)

L'intérêt de l'artiste anicinabe pour sa culture ancestrale le pousse à s'inspirer entre autres de l'art rupestre retrouvé sur des parois rocheuses pour créer (Robertson 2016 : 5). Par exemple, il sera possible notamment de voir dans ces œuvres des représentations récurrentes de l'oiseau-tonnerre (« *Thunderbird* »), un symbole inspiré de peintures rupestres anicinabek, auquel s'identifie l'artiste (Robertson 2016 : 18-19). Aussi, Morrisseau peint régulièrement des animaux et des humains aux couleurs vives, dont les formes sont délimitées par des lignes noires, souvent liées les unes aux autres. Parfois, les différents êtres vivants sont représentés un dans l'autre, puis entourés de cercles et de symboles comportant plusieurs significations selon la manière dont ils sont disposés. De cette manière, l'artiste donne à voir sa propre vision de certains symboles ancestraux desquels il s'inspire. Cette façon dont il peint ces êtres, souvent en délimitant leurs contours et en donnant à voir ce qui se trouve à l'intérieur d'eux, a forgé ce mouvement artistique dont il serait le pionnier, parfois évoqué comme le « *X-ray style* ». L'historienne de l'art Carmen Robertson le décrit ainsi :

A new generation of artists, including Daphne Odjig (b. 1919), Carl Ray (1943–1978), Joshim Kakegamic (1952–1993), Blake Debassige (b. 1956),

⁴⁹ Pour en connaître davantage sur cette communauté, visiter son site web : <http://www.bnafn.ca/our-history>.

and Jackson Beardy (1944–1984), was inspired to experiment with Morrisseau's style, technique, and reference to contemporary and traditional stories. This movement was described as Medicine Art or X-ray style and, collectively, the group came to be known as the Woodland School of art because many of the artists, like Morrisseau, came from northern Ontario communities. (Robertson 2016 : 41-42)

Cette façon singulière de représenter la constitution osseuse des animaux dans ses œuvres, semblable à une image de « scan » squelettique, prend ainsi le nom de « *X-ray style* » : « *In addition to the divided circle, Morrisseau used lines to segment the inner structures of many animals and humans.* » (Robertson 2016 : 53). De cette manière, par ses représentations d'animaux aux couleurs vives souvent sous forme de « rayon-x », entourées de divers symboles, le style de Morrisseau semble avoir fortement inspiré les artistes qui ont peint les parties de la structure de *Original* qui correspondent aux flancs, puis au panache de l'animal. En effet, par les couleurs, l'utilisation des lignes noires, les différentes représentations d'êtres vivants à l'intérieur même de l'animal, puis par les différents cercles liés ensemble (fig. 28.1, fig. 28.2), les représentations picturales de l'œuvre assemblée au parc Bérard s'apparentent au style Woodland initié par Morrisseau. À ce titre, il apparaît pertinent d'observer certains symboles peints sur l'animal en bois, à la lumière des pratiques du peintre anicinabe.

D'abord, la structure du cervidé érigée au parc Bérard donne à voir différentes parties de son corps peintes selon une logique d'opposition, puis de complémentarité : plus précisément, les deux flancs de l'animal semblent représenter le cycle du jour et de la nuit, l'un étant orangé et rouge (fig. 28.1), l'autre bleu et mauve (fig. 28.2). Cette représentation du cycle d'une journée appelle un rapport au temps où la fin d'un cycle correspond au début d'un autre (Deloria 1973 : 62), faisant écho également à l'aspect éphémère de l'œuvre. Le panache de l'animal se rallie également à cette logique binaire, puisqu'il est divisé en deux parties, chacune étant liée à un flan par ses couleurs. Cette idée d'opposition complémentaire, ici introduite par la dualité entre le jour et la nuit, est d'ailleurs importante dans certaines œuvres de Morrisseau selon Robertson (2016 : 48). À ce sujet, l'historienne de l'art évoque comment se déploie cette symbolique dans son œuvre *Untitled (Thunderbird Transformation)* (1958-60) : « *Morrisseau positions the two figures opposite*

each other to achieve balance and uses three circles—suns or divided circles—to frame their heads. » (Robertson 2016 : 48). Ainsi, cette idée d'opposition sert à représenter un équilibre pour Morrisseau comme pour l'œuvre du parc Bérard, ses cercles colorés étant également représentés sur le flanc droit de l'animal. À ce titre, les trois cercles de différentes couleurs peints du côté diurne de la structure sont joints par un trait noir à un aigle qui vole dans un ciel orangé. Sur cette partie de l'œuvre, la ligne noire semble avoir la fonction de liant, représentant une forme d'unité entre ces différents symboles. À ce propos, Robertson mentionne de nouveau cette idée de complémentarité présente dans les œuvres de Morrisseau, où les lignes ont pour fonction de connecter les différents éléments de l'œuvre ensemble :

[...] these lines, which are sometimes referred to as power lines, connect the figures to one another to create a balanced composition of interrelated figures. [...] By linking the line and the circles, he visually reinforces a holistic understanding. This clear relationship between the lines of communication and the divided circle has become a convention adopted by other artists who paint in the style of the Woodland School. (Robertson 2016 : 51-52)

Ainsi, les lignes reliant l'aigle aux trois cercles pourraient représenter des vecteurs d'énergie visant à instaurer un équilibre entre les animaux et la nature, l'oiseau de proie représentant le Grand Esprit selon Pésémapéo-Bordeleau (Virginia Pésémapéo-Bordeleau, entretien du 19 juillet 2019). Un ours et un loup sont également représentés sur la terre ferme, leurs contours cernés d'une ligne noire, tandis que leurs corps sont peints aux couleurs du paysage (rouge, orange et noir), donnant ainsi l'impression qu'ils font partie du territoire, et vice versa. Selon les propos de Happyjack rapportés dans un article de Radio-Canada concernant une murale réalisée à l'école Papillon, à laquelle l'artiste a participé : « [...] l'ours symbolise le courage et la protection (...) Il y a des loups aussi sur ma murale. Les loups ça symbolise la famille, travailler ensemble, le groupe [...]. » (Happyjack citée dans Radio-Canada 2020b). Ainsi, les éléments peints sur le flanc droit de l'original ancrent la structure dans un rapport au monde cosmocentrique ; l'animal fait partie, par ses couleurs et les symboles qui sont représentés sur lui, d'un large faisceau de relations où humains, animaux et éléments de la nature sont interdépendants. À cet égard, cette façon de représenter l'animal à l'intérieur d'une cosmogonie animiste donne à voir le cervidé, emblème identitaire chez les Valdorien.ne.s, d'une perspective différente de celle

historiquement promue. L'interreconnexion entre les animaux et la nature représentée sur les flancs de *Original* semble ainsi poser une résistance face à l'imaginaire populaire de la chasse au cervidé dans la ville, venant introduire une nouvelle image de ce dernier dans l'espace public. De plus, le fait de valoriser une perspective cosmocentrique du monde autochtone par les différents symboles peints sur l'animal dans un style s'inspirant du mouvement Woodland pourrait permettre aux artistes qui prennent part à sa conception, de même qu'aux Autochtones qui fréquentent le parc, de renouer, puis de valoriser leur culture. À ce propos, Richard Kistabish, vice-président de la Fondation autochtone de guérison, mentionne que la connexion à sa culture pourrait permettre une forme de « remise en place » face aux blessures perpétrées par le système colonial. Également acteur important du milieu culturel anicinabe de la région, il écrit dans un journal local où il est invité à titre d'éditorialiste :

Ils ont utilisé tous les moyens pour nous arrêter, pour nous faire disparaître. Ils ont utilisé notre culture, notre spiritualité, notre langue pour nous faire disparaître. À ce moment-là, notre seul moyen de se remettre en place, de se retrouver, c'est justement de réutiliser notre culture, notre langue, et de commémorer un peu plus le mode de vie de nos ancêtres, et ça, ça prend énormément de résilience. (Kistabish 2018)

D'ailleurs, le flanc gauche de l'original semble lui aussi empreint de symbolisme issu de spiritualités autochtones : des arbres, une plaine, un ciel étoilé, ainsi qu'une femme au bras ouvert, tel un oiseau aux ailes déployées, qui semble danser dans la nuit, y sont représentés. Un petit croissant de lune surplombe le tout accompagné d'étoiles (fig. 28.2). À ce propos, dans un article publié dans *L'Indice Bohémien*, Amélie Brassard de l'organisme Minwashin écrit : « Ogabadan kôn Kisis, lorsque la lune est en croissant, qu'elle a l'air d'un bol qui amasse la neige, c'est le meilleur temps d'aller trapper les lièvres (*wabooz*) puisqu'ils sont très actifs. » (Brassard 2021). La lune dans l'œuvre de Happyjack pourrait ainsi signifier que la période de l'année représentée pourrait être un bon moment pour la chasse. L'artiste semble promouvoir ainsi une pratique de la chasse où il existe un moment particulier pour tuer l'animal. Cette façon de percevoir la chose est révélatrice d'une vision de l'activité où la « ressource » n'est pas toujours à la disposition du chasseur, cette disponibilité étant régie par la nature elle-même. Sur ce côté de l'œuvre, il est

également possible de voir de longs filaments blancs qui pendent aux bras d'une femme en mouvement sans visage, à la peau foncée, aux cheveux longs noirs, puis vêtue d'une robe violette munie d'un revêtement plus foncé sur lequel sept plumes sont accrochées (fig. 28.2). Également présent chez Morrisseau dans plusieurs de ses œuvres (Robertson 2016 : 21), le chiffre sept détient différentes significations. À ce sujet, Betasamosake Simpson évoque la prophétie des sept feux (« *The Seven Fires Prophecy* ») comme une façon de réfléchir à la mobilisation historique anicinabe (2011 : 65) :

The prophecy of the Seventh Fire foretold of a time when the most oppressive parts of the colonial regime would loosen and Nishnaabeg people would be able to pick up the pieces of their language, culture and thought-ways and begin to build, in essence, a resurgence. (Betasamosake Simpson 2011 : 66)

Sous cette analogie, les sept plumes représentées sur la structure de bois apparaissent comme un symbole de résurgence culturelle autochtone dans la ville : les propos de Kistabish, qui évoquait qu'une façon de « se remettre en place » pouvait résider dans la commémoration de sa culture, semblent alors prendre tout leur sens, puisque c'est en participant à cette œuvre, valorisant plusieurs aspects des cultures autochtones, que Happyjack pourra entamer sa carrière d'artiste et ainsi prendre part au milieu culturel abitibien. D'ailleurs, un partenariat renouvelé avec Geneviève Béland l'année suivante (en 2020) lui a permis de participer à la création d'une murale avec Ariane Ouellet et Valérie Hamelin, deux artistes établies de la région.

Enfin, donnant à voir un original grandeur nature dans la ville, la dimension de l'œuvre semble faire advenir une nouvelle image de l'animal dans l'imaginaire des Valdorien.ne.s. Sans connaître les raisons qui ont motivé les artistes dans leurs choix esthétiques, cette idée d'équilibre promulguée dans leurs représentations picturales apparentées au style Woodland semble promouvoir une relation de respect envers l'animal. Cette idée de Inksetter rapportée plus tôt, selon laquelle la chasse est une activité ritualisée basée sur le respect, semble alors valorisée (2017 : 192). La notion d'équilibre apparaît donc faire partie de la relation entre le chasseur et sa proie : l'animal accepte de se donner à l'humain en échange de sa participation au maintien de l'harmonie du cosmos. Le geste ritualisé de donner la mort symbolise en ce sens la valeur qu'il accorde à sa vie, puis à

l'interdépendance des différents êtres dans une perspective où il ne chassera pas plus que nécessaire. L'œuvre *Original* apparaît ainsi rétablir une forme d'équilibre dans le rapport à l'animal dont on s'est peu soucié lors de la colonisation de la région, l'espèce ayant été mise en danger. En effet, la présence coloniale ayant altérée le mode de vie des Autochtones entre autres par la surchasse de la faune, puis en s'accaparant leur territoire, la structure du cervidé érigée au parc Bérard en plein centre-ville, à un pâté de maison de la rue principale où le célèbre défilé du festival se déroulait, semble donner à voir une perspective sur l'animal où on se préoccupe désormais de sa survie.

3.2.2 Un parc habité

Le sociologue de l'art Guy Sioui Durand affirme que de nouvelles pratiques artistiques autochtones contemporaines cherchent à rééquilibrer les relations entre Autochtones et allochtones, ce qui semble être le cas pour *Original* au parc Bérard :

Elles visent autant à reconstituer les imaginaires qu'à perpétuer [sic] l'héritage mnémorique. Elles élaborent des méthodes d'autodétermination qui permettent de faire advenir la justice et la réparation. Ces pratiques artistiques fondent le renouvellement des relations avec les allochtones sur un principe d'*équité* et de *réciprocité*. Tous sont conviés à tisser ces nouveaux liens : Autochtones, gens de la diversité culturelle, Canadiens et Québécois dits de souche, gens des communautés autochtones comme des villes... (Sioui Durand 2018 : 25)

Cette idée de tisser de nouveaux liens semble fortement représentée par la construction même de l'œuvre, où chacune des parties qui lient la structure ensemble a été donnée à peindre aux membres du public autochtones et allochtones. Ainsi, ces participant.e.s ont peint ce qui a pu soutenir matériellement les différentes parties de l'animal ensemble, permettant de faire advenir l'œuvre collective. À ce propos, certain.e.s policier.ère.s du PPCMA ont également participé à cette démarche.

Il faut savoir toutefois que cette idée de création de nouveaux liens, avancée par Sioui Durand (2018 : 25) à la base du projet au parc Bérard, résulte de certaines tensions sociales liées à la fréquentation du parc par des Autochtones. En effet, leur présence dans les lieux publics n'est pas sans susciter certaines réactions chez la population allochtone de

Val-d'Or qui compte 33 024 habitant.e.s en 2021 (MRC de La Vallée-de-l'Or 2021), alors que celle autochtone s'élevait à 1310 lors du recensement de 2016 (Gouvernement du Canada 2017). À ce propos, Frédérique Cornellier constate que la rareté des contacts entre les deux communautés pourrait être à l'origine de certains préjugés : « [...] certains citoyens, majoritairement les femmes, ressentent des sentiments de malaise et d'invasion lorsqu'ils constatent la présence des autochtones dans les différents lieux de la ville. » (Cornellier 2011 : 99). Alors qu'elle se base sur des témoignages des deux groupes étudiés, elle corrobore qu'une certaine marginalisation des Autochtones dans la ville est décelable :

Il existe un fossé entre ce que vivent les citoyens et la perception publique qui est propagée. Il me semble donc juste de dire qu'il y a certainement une volonté de la part des instances publiques de promouvoir et de diffuser des messages de respect, de tolérance et d'ouverture, mais que dans la réalité, des sentiments racistes sont encore bien réels au quotidien. (Cornellier 2011 : 106)

Dans un contexte où le racisme est toujours un phénomène d'actualité dans la municipalité (Cunningham, Lévesque, Cloutier et Dugré 2009 : 3 ; Comité de lutte au racisme et à la discrimination de la Ville de Val-d'Or 2017 ; Deshaies 2018a ; Abastado 2020), cette démarche artistique permet une rencontre entre Autochtones et allochtones dans ce parc où plusieurs problématiques sociales associées à la population autochtone sont visibles. À ce propos, Geneviève Béland mentionne que, lors de l'événement, certain.e.s citoyen.ne.s sont venus « ventiler » leur mécontentement engendré par la fréquentation du parc par des Autochtones souvent aux prises avec des problématiques psychosociales ainsi que de dépendances résultant directement des violences coloniales des derniers siècles. Bien que ces rencontres aient été difficiles selon la travailleuse culturelle, elle affirme être satisfaite d'avoir pu créer un espace où certaines frustrations ont pu être exprimées (Geneviève Béland, entretien du 9 septembre 2020). Dans un document intitulé « L'effet du racisme sur les Autochtones et ses conséquences » (2014), préparé pour le Centre de collaboration nationale de la santé autochtone, ce phénomène est réfléchi comme étant majoritairement basé sur une méconnaissance de l'Autre : « Le racisme est une injustice sociale fondée sur des hypothèses fausses, mais profondément ancrées quant aux personnes et à leur valeur sociale relative ; ce concept est souvent utilisé pour justifier les disparités dans la répartition des ressources. » (MacKinnon 2004, citée dans Loppie, Reading et Leeuw 2014). Ainsi,

cette rencontre autour d'une œuvre d'art offre une occasion de mieux connaître l'Autre, ébranlant possiblement certains préjugés. Cornellier mentionne d'ailleurs que la multiplication des rencontres entre les deux communautés pourrait être la clé d'une meilleure reconnaissance de l'Autre : « Par le côtoiement, les individus apprennent à se connaître, ce qui permet ainsi de vérifier ces stéréotypes ; les gens sont alors en mesure de les modifier (stéréotype inexact) ou de les conserver (stéréotype exact). » (2011 : 125-126). Ainsi, cette œuvre aux couleurs vives à l'effigie de l'original représente une possibilité de faire voir aux citoyen.ne.s de la ville un côté positif à cette présence autochtone à Val-d'Or, qui prend part à la vie sociale de la municipalité par un acte de création.

Il est également possible de constater que *Original*, qui présente une nouvelle vision de l'animal aux résident.e.s de Val-d'Or, s'arrime particulièrement bien à l'idée émise par Sioui Durand quant à l'objectif de « reconstitution d'un imaginaire » visé par certaines productions artistiques contemporaines (2018 : 25). L'autre penchant de cette affirmation quant à la perpétuation de « l'héritage mnémonique » semble également cadrer avec la démarche artistique réalisée au parc Bérard, puisque, par ses dimensions symboliques et stylistiques traditionnelles, l'œuvre valorise au centre de la ville une cosmogonie animiste issue d'un mode de vie ancestral. Ainsi, en rétablissant une relation de respect avec l'animal, lequel est célébré cette fois au moyen d'une œuvre d'art plutôt que mort sur le toit de voiture, les Autochtones participant.e.s peuvent prendre part à une valorisation culturelle animiste où les animaux, les humains et la Terre-Mère sont interreliés. Les usager.ère.s du parc, participant à la création de cette œuvre ancrée dans une autochtonie, peuvent ainsi dégager une forme de fierté identitaire liée à leur culture, qui a été mise à mal (Kistabish 2018). La présence de cette structure permet également de rappeler que ce territoire n'appartient pas aux eurodescendant.e.s, mais est plutôt sous la protection de leurs gardien.ne.s immémoriaux : les Anicinabek.

Ajoutons que l'aspect éphémère de cette réalisation, tout comme celui des œuvres précédemment abordées, cadre également avec une perspective du temps qui n'est pas linéaire. À ce propos, l'artiste métisse de descendance kanien'kehá:ka Hannah Claus explique sa vision de l'art éphémère dans un article de Marie-Lise Rousseau : « L'idée

d'œuvres éphémères reflète notre perspective, qui conçoit le temps comme étant fluide et non linéaire » (Rousseau 2021). Cette idée permet encore une fois de penser *Original* comme une figure d'autochtonisation de la ville, sa caractéristique éphémère s'inscrivant dans ce rapport cyclique au temps également évoqué par Deloria, tel que vu précédemment (1973 : 62). À ce titre, la fin de l'existence de la création éphémère de *Original* pourrait représenter le début de quelque chose d'autre au parc Bérard, soit la formation de nouveaux liens entre Autochtones et allochtones, issue de cette rencontre artistique.

Conclusion : une vie culturelle autochtone à Val-d'Or

Manifestant une autochtonie en milieu urbain, *Otipi* et *Original* véhiculent des valeurs tout autres que celles implantées lors du développement de la région, basées sur l'économie forestière, hydroélectrique et touristique. Tel que nous l'avons vu, l'arrivée des colons en territoire anicinabe d'Abitibi a eu des effets néfastes sur les Autochtones qui l'habitent, les menant parfois jusqu'à l'itinérance, tel qu'en témoigne la fréquentation du parc Bérard. À ce propos, dans la capsule vidéo présentant son œuvre *Otipi*, Papatè révèle les vertus thérapeutiques de l'art dans son cheminement : « Aujourd'hui je suis capable de tenir la route, justement à cause que je fais quelque chose qui est bénéfique pour moi, pour les Anicinabek en fait. » (Papatè 2018). La construction d'un original en bois au parc Bérard résulte, pour sa part, de la volonté de provoquer une rencontre. Ces nouveaux liens semblent toutefois bien embryonnaires à Val-d'Or : reste à voir comment cette forme de dialogue, entamé grâce à des artistes qui ont osé exprimer leurs douleurs et leurs points de vue, évoluera au cours des années. Néanmoins, la multiplication d'œuvres d'art dans les lieux publics de la ville dans les dernières années participe à une volonté de part et d'autre d'apaiser certaines tensions, tout en révélant une culture anicinabe basée sur des valeurs différentes de celles qui furent au cœur du développement de la municipalité.

CONCLUSION

Les réductions (dépossession des territoires, bris des traités, mises en réserves, séparation des jeunes et des aînés, interdiction des rituels et des langues, interdiction de voter et d'aller à l'école supérieure et autres mesures de génocide), malgré de grands ravages, n'ont pas complètement réussi. Et elles concernent l'art.⁵⁰

- Guy Sioui Durand, sociologue de l'art huron-wendat.

L'analyse des différentes démarches artistiques autochtones présentée dans cette étude démontre que l'influence de la réalité territoriale anicinabe de l'Abitibi dans la production d'œuvres d'art environnementales en zone urbaine prend plusieurs formes. L'héritage mnémonique des lieux de créations des œuvres de ce corpus participe à leur élaboration, par une pulsion de s'exprimer quant aux injustices historiquement vécues, puis par la nécessité de guérir des blessures qu'elles ont engendrées. À ce propos, il a été établi que les démarches artistiques autochtones éphémères prenant place dans l'espace public traitent toutes de blessures coloniales spécifiquement liées à leurs lieux de création. En ce sens, ces démarches représentent une stratégie artistique de réappropriation territoriale et culturelle instituant un imaginaire autochtone dans les villes : cet imaginaire où la Terre-Mère et les êtres vivants et non vivants font partie d'un tout s'oppose manifestement au rapport colonial anthropocentriste institué en territoire urbain. Par les matériaux qui proviennent directement de la nature - des souches, des fleurs, des billots de bois, des pierres - les artistes s'expriment par le territoire en le faisant devenir œuvre d'art. Ils et elles répondent ainsi par ces créations à la dépossession spirituelle et territoriale des Anicinabek d'Abitibi, et ce, sur les lieux mêmes où certains événements clés de la colonisation se sont déroulés : d'abord *Des pierres qui prient* sur les berges de l'Harricana, desquelles les Abitibi8innik se sont vus chassés pour ne pas nuire à la construction du Monastère du Précieux-Sang, symbole du pouvoir religieux et du développement de la ville d'Amos permise par l'avènement du chemin de fer. Ensuite *Poésie en marche pour Sindy*, sur les pas de cette femme de Pikogan disparue à Val-d'Or, où le mauvais traitement des femmes autochtones, un des effets contemporains de l'instauration du régime colonial,

⁵⁰ Guy Sioui Durand, 2003. « Jouer à l'indien est une chose, être un Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec* 33 (3) : 23-35, p. 23.

représente toujours un enjeu d'actualité. Pour sa part, la performance *Otipi* prend place au parc de la Source-Gabriel-Commanda, où le premier filon d'or à l'origine de l'essor de la cité minière aurait été découvert et dénoncé, entre autres, la marchandisation des ressources responsable des inondations à Kitcisakik. Puis finalement *Orignal*, réalisée au parc Bérard, donne également à voir l'étendue des problèmes psychosociaux développés chez certain.e.s autochtones, résultat du régime génocidaire colonial visant à les assimiler. Ces événements, qui représentent un portrait non exhaustif de l'histoire coloniale de la région, sont issus de temporalités plurielles ; certains sont survenus lors des plans de colonisation de l'Abitibi, tandis que d'autres laissent voir les conséquences du développement colonial de la région d'une perspective actuelle, observable entre autres par le phénomène d'itinérance à Val-d'Or, puis par le féminicide en cours au pays. Ainsi, ces artistes s'expriment en résistance aux événements coloniaux de la région, révélant dans les milieux urbains une perspective autochtone sur ces enjeux. Cette présence artistique valorisant un rapport de respect à la Terre-Mère contribue à décoloniser ces parcs et ces terrains vagues situés en zones urbaines non cédées, et s'inscrit dans une forme de quotidienneté avec le public, qui pouvait rencontrer une de ces œuvres inopinément lors de déplacements dans la ville. En outre, la forme éphémère de ces démarches participe également à la valorisation d'un imaginaire différent de celui institué par les eurodescendant.e.s dans la ville, cette caractéristique étant en phase avec une perception autochtone du temps, qui se veut cyclique.

Ainsi, ces œuvres sont vouées à se transformer par le temps qui passe. À ce propos, si peu de choses subsistent d'elles matériellement, ce mémoire souhaite témoigner de leur héritage imaginaire et immatériel. À cet égard, elles participent à la poursuite de la grande marche vers la guérison autochtone évoquée par Marie-Pierre Bousquet, qui remarque que malgré les traumatismes importants subis par les différentes communautés autochtones de la région, ces dernières s'engagent depuis une vingtaine d'années dans divers processus de guérison (2016a : 169). Comme le relève l'anthropologue, les commémorations organisées par d'ex-pensionnaires au début des années 1990, qui se poursuivent sous diverses formes depuis, dont l'inauguration d'une stèle commémorative au centre du site de l'ancien pensionnat en 2013 (Bousquet 2016a : 169), témoignent clairement de ce désir de cicatrisation face aux blessures coloniales.

Aussi, il semble également possible d'entrevoir à travers ce corpus une forme de *Modus operandi* de guérison axé sur la responsabilisation de l'agresseur face à ses actes, intégré dans un mode de gestion autochtone des méfaits, tel que décrit par Betasamosake Simpson. À ce propos, la professeure aborde la démarche de guérison lorsqu'un abus survient dans sa communauté, soulignant les différences entre ce système et celui de la justice canadienne. Elle souligne que, dans les communautés autochtones, l'attention est portée sur l'agresseur plutôt que sur la victime : il doit alors se responsabiliser et prendre conscience des conséquences de ses actes (Betasamosake Simpson 2011 : 23). En ces termes, cette façon d'aborder la guérison permettrait de conclure qu'en élaborant ces œuvres, les Autochtones tentent non seulement de guérir leurs blessures, mais également de responsabiliser leur agresseur. Sans connaître précisément l'impact de la réception publique de ces œuvres, la participation citoyenne à leur conception ainsi qu'à leur exhibition permet tout de même d'entrevoir l'essor d'un intérêt quant au vécu de l'*Autre*.

Dans un autre ordre d'idées, je souhaite également mentionner que l'œuvre *Je te sens concerné 2* réalisée par Sonia Robertson à Rouyn-Noranda en 1999 dans le cadre de l'événement *PassArt*, bien qu'elle traite des sévices environnementaux perpétrés par l'industrie minière en forte présence sur le territoire, n'a pas été retenue puisqu'elle n'apparaît pas avoir de volet participatif, en plus d'être réalisée en bordure de la municipalité. Toutefois, la façon dont elle s'inscrit dans le paysage semble cadrer avec certains objectifs de guérison et de résistance des démarches présentées ici (Marchand 2008 : 108). En ce sens, une étude approfondie sur l'ensemble des réalisations artistiques réalisées en extérieur sur le territoire anicinabe d'Abitibi permettrait d'étudier plus à fond ce phénomène d'expressions à partir du territoire. À ce propos, l'artiste de Gallichan Jacques Baril, qui laisse une grande place à l'éphémérité dans sa pratique artistique, mène une carrière singulière qui gagnerait à être étudiée.

L'évolution et la consolidation d'une histoire de l'art propre au territoire anicinabe, que l'on connaît aujourd'hui comme la région de l'Abitibi sont inscrites dans le patrimoine immatériel et matériel : l'art rupestre observé sur les parois rocheuses du territoire

témoigne d'une culture anicinabe ancrée bien avant l'arrivée des premiers colons. Un engouement nouveau pour la documentation de ces œuvres semble d'ailleurs perceptible (Desfossés 2015a ; Marcotte, Corporation de La maison Dumulon et Rouyn-Noranda 2021). Un projet de réserve muséale est aussi en voie de concrétisation grâce à un partenariat entre le musée d'art de Rouyn-Noranda, le groupe Minwashin et le musée d'histoire de la ville, soit La Maison Dumulon. Ces initiatives révèlent une ouverture des institutions culturelles officielles face à ces cultures en résurgence, puis confirment l'avènement d'une émergence artistique autochtone assez importante pour poser la question de la conservation des œuvres. Le financement pour ces artistes apparaît aussi plus facile à obtenir notamment depuis la publication des appels à l'action de la Commission de vérité et réconciliation (2015), qui a entre autres permis le développement de programmes de soutien à la culture favorisant les démarches de rapprochement entre Autochtones et allochtones (Gouvernement du Canada 2015 : 367). À ce sujet, la multiplication de créations collaboratives entre ces deux groupes, effleurée dans la présente étude, vaudrait la peine d'être examinée plus en détail dans un futur proche. Tout comme l'inclusion grandissante d'œuvres autochtones en contexte muséal en Abitibi, qui révèle également un changement dans le regard institutionnel régional sur ces artistes. Mis sur pied en 2017 pour soutenir et promouvoir la culture anicinabe dans la région, le travail accompli par l'organisme Minwashin depuis sa création met en lumière la richesse des cultures autochtones en Abitibi, dont les œuvres présentées dans ce mémoire ne donnent qu'un avant-goût. L'autodétermination des Premiers Peuples de la région étant à la base des principes de l'organisme, son apport actuel quant aux arts autochtones de la région apparaît en ce sens incontournable et façonnera l'histoire de l'art de demain. À cet égard, je laisse le mot de la fin aux créateur.trice.s de Minwashin qui permet d'entrevoir un futur très actif quant à l'émancipation artistique autochtone sur le territoire :

Ensemble, nous nous sommes questionnés sur l'approche à privilégier et une pensée s'est imposée : À la laideur, nous opposerons la beauté. À la noirceur, la lumière. À la honte, la fierté. À l'oubli et le rejet, la fertilité de nos mains et de nos esprits. La nation anicinabe renaîtrait par l'art. (Minwashin 2021)

Bibliographie

- Abastado, Marie-France. 2020. « Le logement social pour Autochtones, un remède contre la discrimination à Val-d'Or ». Radio-Canada, 8 février 2020. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1496912/val-dor-logement-social-autochtones-immeuble-kijate>.
- Adam, Carmelle et Sonia Robertson. 2019. « Table ronde : S'engager - Première partie : Décolonisation et guérison ». Communication présentée au Congrès annuel de la Société des musées du Québec, Rimouski, 1^{er} au 3 octobre 2019. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/activites-publications/congres/archives/2019/l-humain-au-centre-des-actions-museales>.
- Archibald, Linda. 2012. « La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison : La guérison par les activités créatives ». La Fondation autochtone de guérison. <https://www.fadg.ca/downloads/la-guerison-par-les-activites-creatives.pdf>.
- Ataman, Sandra. 2017. « Utiliser l'art pour créer des rencontres entre les Autochtones et les non-Autochtones ». Radio-Canada, 10 mai 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1033078/utiliser-lart-pour-creer-des-rencontres-entre-les-autochtones-et-les-non-autochtones>.
- Babineau, Sarah. 2018. « Kitcisakik : une communauté à la croisée des chemins ». Rad, le laboratoire de journalisme de Radio-Canada, 13 mars 2018. <http://www.rad.ca/dossier/autochtones/46/kitcisakik-une-communaute-a-la-croisee-des-chemins>.
- Basile, Suzy. 2017. « Le rôle et la place des femmes Atikamekw dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles ». Thèse de doctorat, Val-d'Or (Québec) : Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. <https://depositum.uqat.ca/id/eprint/703/>.
- Bech, Marianne, Pernille Carneiro, et Tine Seligmann. 1998. *Territorier : Abitibi-Témiscamingue*. Museet for Samtidskunst. Roskilde.
- Bell Média. 2019. « Le poste de police communautaire mixte autochtone devient permanent ». Énergie, 22 juillet 2019. <https://www.ihearthradio.ca/energie/energie-rouyn/nouvelles/le-poste-de-police-communautaire-mixte-autochtone-devient-permanent-1.9499821>.
- Belzile, Jean-Marc. 2016. « La Sûreté du Québec créera un poste de police mixte à Val-d'Or ». Radio-Canada, 23 novembre 2016. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1001672/sq-poste-police-communautaire-mixte-autochtone-val-dor>.
- Benjamin, Cassiopee. 2019. « Résurgence anicinabe et décolonisation des savoirs : Cocréation/corecherche avec Minwashin pour réfléchir à la touristification des pratiques culturelles et artistiques ». Mémoire de M.A., Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13629>.

- Betasamosake Simpson, Leanne. 2011. *Dancing On Our Turtle's Back : Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg : Arbeiter Ring Publishing.
- Bilge, Sirma. 2015. « Le blanchiment de l'intersectionnalité ». *Recherches féministes* 28 (2) : 9-32. <https://doi.org/10.7202/1034173ar>.
- Binette, Geneviève. 2018. « Mogocan, le festin anicinabe ». *L'indice bohémien*, 29 août 2018. Édition septembre 2018, sect. Premières Nations. <http://indicebohemien.org/chroniques/2018/08/mogocan-le-festin-anicinabe>.
- Binette, Pascale-Josée. 2019. « Médiation culturelle au parc Bérard ». *L'indice bohémien*, 25 septembre 2019. Édition octobre 2019, sect. Chronique. <http://www.indicebohemien.org/chroniques/2019/09/mediation-culturelle-au-parc-berard>.
- Black, Jaime. 2020. « The REDress Project ». <https://www.jaimeblackartist.com/exhibitions/>.
- Blanchet, Anne-Sophie. 2012. « Lorsque le spectateur se fait acteur - La manœuvre artistique ». Mémoire de M.A., Université Laval. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/23919>.
- Bourdaleix-Manin, Anne-Laure et Marguerite Loïselle. 2011. « Le transfert de la souffrance liée à l'institution scolaire : le cas d'une communauté algonquine au Québec ». Sous la direction de Les Collectifs du Cirp. *Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques* 2 : 269-286. http://www.cirp.uqam.ca/documents%20pdf/collectifs/27_Bourdaleix_Manin_LoiselleM.pdf.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2012a. « *Aiamie*, agir au mieux ? Éthique, rituels catholiques et corps social chez les Anicinabek depuis les années 1950 ». *Théologiques* 20 (1-2) : 385-417. <https://doi.org/10.7202/1018865ar>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2012b. « De la pensée holistique à *l'Indian Time* : dix stéréotypes à éviter sur les Amérindiens ». *Nouvelles pratiques sociales* 24 (2) : 204-226. <https://doi.org/10.7202/1016356ar>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2014. « Êtres libres ou sauvages à civiliser ? - L'éducation des jeunes Amérindiens dans les pensionnats indiens au Québec, des années 1950 à 1970 ». *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* 14 : 162-192. <https://doi.org/10.4000/rhei.3415>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2015. « Chamanisme et catégories conceptuelles : points de vue anicinabek (algonquins) ». *Anthropologica* 57 (2) : 315-326. <http://www.jstor.org/stable/26350443>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2016a. « La constitution de la mémoire des pensionnats indiens au Québec - Drame collectif autochtone ou histoire commune? ». *Recherches amérindiennes au Québec* 46 (2-3) : 165-176. <https://doi.org/10.7202/1040444ar>.

- Bousquet, Marie-Pierre. 2016b. *Les Anicinabek, du bois à l'asphalte - Le déracinement des Algonquins du Québec*. Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz.
- Brassard, Amélie. 2021. « Ogabadan kône kizis - Quand la lune ramasse de la neige ». *L'indice bohémien*, 30 mars 2021. Édition avril 2021, sect. Premières Nations. <http://www.indicebohemien.org/articles/2021/03/ogabadan-kone-kizis-quand-la-lune-ramasse-de-la-neige>.
- Brazeau, Ronald. 2018. *Sentier des 6 saisons*. Vidéo, Le conseil de la Nation Anishnabe du Lac Simon, 00 :01 :00. https://culturat.org/portfolio_page/sentier-des-6-saisons/.
- Brazeau, Stanley. 2009. « La roue de médecine dans la spiritualité algonquine ». Le patrimoine immatériel religieux du Québec. Entrevue par Elise Bégin le 3 septembre 2009. <http://www.ipir.ulaval.ca/fiche.php?id=245>.
- Bucko, Raymond. 1998. *The Lakota Ritual of the Sweat Lodge : History and Contemporary Practice*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, cité par Petropavlovsky, Marie-Noëlle. 2018. « Allumer le Huitième Feu? Analyse de la rencontre entre Autochtones et non Autochtones lors de cérémonies de guérison autochtones au Québec ». Thèse de doctorat, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/21690>.
- Carrier, Léa. 2021. « Un premier accord sur la chasse à l'orignal ». *La Presse*, 2 avril 2021. Sect. Actualités. <https://www.lapresse.ca/actualites/2021-04-02/reserve-faunique-la-verendrye/un-premier-accord-sur-la-chasse-a-l-orignal.php>.
- Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. 2018. « Kinawit - Hommage aux femmes Anicinabe - Appel de dossier ». Document non publié. Document PDF.
- Centre d'exposition d'Amos, dir. 1998. *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieues/lieux sur l'esker*. Amos : Centre d'exposition d'Amos.
- Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017a. « Centre d'exposition de Val-d'Or. Enregistré en direct ». Vidéo Facebook, 13 juin 2017. <https://www.facebook.com/194001810775596/videos/827085914133846>.
- Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017b. « Centre d'exposition de Val-d'Or. Enregistré en direct ». Vidéo Facebook, 18 juillet 2017. <https://www.facebook.com/194001810775596/videos/847201518788952>.
- Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017c. « Chant au tambour avec Gloria Penosway ». Photo Facebook, 16 juin 2017. <https://www.facebook.com/centredexpositiondevaldor/photos/a.231750197000757/828973820611722>.
- Centre d'exposition de Val-d'Or. 2017d. « Performance et dîner rencontre ». Événement Facebook, 20 juillet 2017. <https://www.facebook.com/events/1545578082160579>.

- Chabot, Denys. 1999. *L'Abitibi centenaire 1898-1998*. Val-d'Or : Société d'histoire de Val-d'Or.
- Charce, Chloë. 2008. « *Entre-deux mondes* métissage, identité et histoire : sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore ou les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace ». Mémoire de M.A., Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/948/>.
- Charlebois, Pascale. 2017. « Un sentier pour se rapprocher ». *Couvert Boréal* 13 (4) : 9. https://couvertboreal.com/wp-content/uploads/sites/2/2017/10/CB_10_2017-9.pdf.
- Cheezo, Alex. 2020. « Rapport de stage - Vers la fierté Anishnabe ». Mémoire de M.A., Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. https://depositum.uqat.ca/id/eprint/1230/1/alex-cheezo_essai_2020.pdf.
- Christenhusz, Maarten J. M., Michael F. Fay et Mark W. Chase. 2017. *Plants of the World : An Illustrated Encyclopedia of Vascular Plants*. Richmond, Surrey, UK : Kew Publishing, Royal Botanic Gardens, Kew ; Chicago, USA : The University of Chicago Press.
- Cisneros, Domingo. 2016. *La guerre des fleurs : codex ferus*. Anthologie secrète. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Collini, Mariella. 2007. « Portrait des ressources hydriques ». Les portraits de la région. Abitibi-Témiscamingue : Observatoire de l'Abitibi-Témiscamingue. http://www.observat.qc.ca/documents/publication/integral_ressources-hydriques_2007.pdf.
- Comité de lutte au racisme et à la discrimination de la Ville de Val-d'Or. 2017. « Aperçu de la situation du racisme à Val-d'Or ». Ville de Val-d'Or. https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_deposes_a_la_Commission/P-041.pdf.
- Conseil de la Première Nation Abitibiwinini. 2020. « Notre histoire ». <https://pikogan.com/page/1024699>.
- Conseil tribal de la nation algonquine anishinabeg. 2016a. « Communauté Anicinape de Kitcisakik ». <https://www.anishinabenation.ca/les-communautés-algonquines/communaute-anicinape-de-kitcisakik/>.
- Conseil tribal de la nation algonquine anishinabeg. 2016b. « Gabriel Commanda ». <https://www.anishinabenation.ca/histoire/gabriel-commanda/>.
- Cornellier, Frédérique. 2010. « Vivre la ville : l'expérience sociale et spatiale des autochtones de Val-d'Or ». Mémoire de M.A., Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/5192>.

- Cunningham, Julie, Carole Lévesque, Édith Cloutier et Suzanne Dugré. 2009. « La pauvreté en contexte autochtone à Val-d'Or : Regards et perspectives d'intervenants ». Cahiers Odena-Au croisement des savoirs. <http://www.odena.ca/IMG/pdf/cahierodena2009-03-pauvreteadv.pdf>.
- Delâge, Denys et Jean-Philippe Warren. 2017. *Le piège de la liberté : les peuples autochtones dans l'engrenage des régimes coloniaux*. Montréal : Boréal.
- Deloria Jr, Vine. 1973. *God is Red : A Native View of Religion*. 3^e ed. Golden, Colorado : Fulcrum publishing.
- Delune, Pierre. 1998. « Les fous de l'esker ». Dans *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieux/lieux sur l'esker*, 47. Amos : Centre d'exposition d'Amos.
- Des-terres-minées! 2017a. *Faim de mois, Pascale-Josée Binette, Val d'Or*. Vidéo, Des-terres-minées!, 00 : 02 : 57. <http://desterresminees.pasc.ca/faim-de-mois/>.
- Des-terres-minées! 2017b. *Histoire de génocides, Pascale-Josée Binette, Val d'Or*. Vidéo, Des-terres-minées!, 00 : 04 : 00. <http://desterresminees.pasc.ca/histoire-de-genocides-pascale-josee-binette-val-dor/>.
- Desbiens, Caroline et Bastien Sepúlveda. 2019. « Pekedamkam : frontierism and the unearthing of indigenous landscapes in Val-d'Or, Canada ». *Journal of Historical Geography* 65 : 59-72. <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2019.06.006>.
- Descola, Philippe. 2015. « Humain, trop humain ». *Esprit*, décembre 2015 (12) : 8-22. <https://doi.org/10.3917/espri.1512.0008>.
- Desfossés, Félix B. 2015a. « Des sites d'art rupestre découverts en Abitibi-Témiscamingue ». Radio-Canada, 14 juillet 2015. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/729538/art-rupestre-daniel-arsenault-abitibi-temiscamingue>.
- Desfossés, Félix B. 2015b. « Le Festival de l'orignal de Val-d'Or : un événement populaire qui a marqué l'histoire locale ». Radio-Canada, 27 octobre 2015. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/746379/festival-orignal-val-dor>.
- Desfossés, Félix B. 2016. « Histoire des Autochtones en Abitibi-Témiscamingue : deux communautés, une nation ». Radio-Canada, 16 août 2016. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/797973/histoire-autochtones-abitibi-temiscamingue>.
- Deshaies, Thomas. 2017. « L'art pour guérir les blessures liées au colonialisme ». *Le Citoyen Vallée de l'Or - Harricana (QC)*, 17 mai 2017. 24 (20) : 23.

- Deshaies, Thomas. 2018a. « 50 % des Autochtones en milieu urbain affirment avoir été victimes de racisme dans les services publics ». Radio-Canada, 11 décembre 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1141362/centres-amitie-autochtones-temoignage-commission-viens>.
- Deshaies, Thomas. 2018b. « Val-d'Or met en scène les côtés sombres de la colonisation pour favoriser la réconciliation ». Radio-Canada, 14 août 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1118058/autochtones-theatre-abitibi-temiscamingue-territoire-val-dor-kanata>.
- Desmarais, Laurence. 2020. « The Anishinabeg's Call to Protect the Moose ». *Briarpatch*, 28 décembre 2020. <https://briarpatchmagazine.com/articles/view/the-anishinaabegs-call-to-protect-the-moose>.
- Diocèse d'Amos. 2020. « Brève rétrospective historique du Diocèse d'Amos ». <http://www.diocese-amos.org/fr/histoire>.
- Ducas, Isabelle et Mayssa Ferah. 2021. « Un sans-abri innu qui "se cachait des policiers" retrouvé mort ». *La Presse*, 18 janvier 2021. Sect. Justice et faits divers. <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/2021-01-18/montreal/un-sans-abri-innu-qui-se-cachait-des-policiers-retrouve-mort.php>.
- Ducas, Michel. 2021. « Orignal : les Anishinabeg veulent aussi un moratoire sur les coupes forestières ». *Rendez-vous nature*, 5 mars 2021. <https://www.rendez-vousnature.ca/nouvelles/2021/03/04/orignal%20-les-anishinabeg-veulent-aussi-un-moratoire-sur-les-coupes-forestieres-4210/>.
- Dudemaine, André. 2016. « En toute visibilité ». *Zeitschrift für Kanada-Studien* 36 : 139-147. http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2016/02/zks2016_09_Forum_Dudemaine.pdf.
- Dumas, Alexandre. 2016. « *Les évêques mangent dans ma main* : les relations entre l'Église et l'État sous Maurice Duplessis (1944-1959) ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 69 (4) : 47-69. <https://doi.org/10.7202/1036514ar>.
- Dumont, Jean. 1997. « Amos : la fête de l'art contemporain ». *Vie des Arts* 41 (169) : 44-47. <https://id.erudit.org/iderudit/53246ac>.
- Fiset, Nathalie, Carmelle Adam et Sonia Robertson. 2017. « Aki odehi | Cicatrices de la Terre-Mère : réconciliation à partir du territoire ». *Culturat*, 10 mai 2017. <http://www.culturat.org/nouvelle/aki-odehi-cicatrices-de-la-terre-mere-reconciliation-a-parti7687459>.
- Fortier, Marco. 2015. « Électrochoc de Val-d'Or à Québec ». *Le Devoir*, 24 octobre 2015. <https://www.ledevoir.com/societe/453433/s-o-s-pour-les-femmes-autochtones>.

- Friant, Emmanuelle. 2011. « *Ils aiment bien leur chapelet* : le discours jésuite sur la transmission du religieux aux Hurons par l'objet de piété (1634-1649) ». *Études d'histoire religieuse* 77 : 7-20. <https://doi.org/10.7202/1008394ar>.
- Gadacz, René R. 2006. « Wampum ». Dans *Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/wampum>.
- Gadacz, René R. 2010. « Société des faux-visages ». Dans *Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-des-faux-visages>.
- Godrie, Baptiste et Marie Dos Santos. 2017. « Présentation - Inégalités sociales, production des savoirs et de l'ignorance ». *Sociologie et sociétés* 49 (1) : 7-31. <https://doi.org/10.7202/1042804ar>.
- Goeman, Mishuana. 2013. *Mark My Words : Native Women Mapping Our Nations*. Minnesota : University of Minnesota Press.
- Goulet, Henri. 2016. « Chapitre 4. Le pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery (Amos), de 1955 à 1973 ». Dans *Histoire des pensionnats indiens catholiques au Québec - Le rôle déterminant des pères oblats*. Presses de l'Université de Montréal, 121-151. Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval. <http://books.openedition.org/pum/3350>.
- Gouvernement du Canada. 2015. « Commission de vérité et réconciliation ». Décembre 2015. <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525>.
- Gouvernement du Canada. 2017. « Profil du recensement, Recensement de 2016 - Val-d'Or [Centre de population], Québec et Québec [Province] ». Statistique Canada, 8 février 2017. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=POPC&Code1=0965&Geo2=PR&Code2=24&SearchText=Val-d%27Or&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Aboriginal%20peoples&TABID=1&type=0>
- Gouvernement du Québec. 2013. « Cathédrale d'Amos ». Répertoire du patrimoine culturel du Québec. <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=93438&type=bien>.
- Gouvernement du Québec. 2019. « Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics ». 27 septembre 2019. <https://www.cerp.gouv.qc.ca/index.php?id=2>.
- Graff, Julie. 2019. « *Aki Odehi : cicatrices de la Terre-Mère*, Centre d'exposition de Val-d'Or, 22 juin au 26 août 2018, commissaire : Sonia Robertson ». *RACAR : Revue d'art canadienne* 44 (1) : 107-109. <https://doi.org/10.7202/1062158ar>.

- Graham, Holly et Lynette Leeseberg Stamler. 2010. « Contemporary Perceptions of Health from an Indigenous (Plains Cree) Perspective ». *Journal of Aboriginal Health* 6 (1) : 6-17. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/ijih/article/view/28992/23877>.
- Grand Council of the Crees (Eeyou Istchee). 2021. « Eeyou Istchee—notre Nation, nos communautés et notre peuple ». Les Eeyou d'Eeyou Istchee. <https://www.engov.ca/fr/communaute-et-culture/communautes/>.
- Green, Joyce A, dir. 2017. *Making Space for Indigenous Feminism*. 2^e édition. Halifax et Winnipeg : Fernwood Publishing.
- Grenier, Myriam. 2017. « Des œuvres qui symbolisent la réconciliation ». *Le Citoyen Vallée de l'Or – Harricana (QC)*, 23 juillet 2017. 24 (30) : 21.
- Grenier, Normand, Stéphane Vachon, Luce Cardinal, Christian Dubé et Julie Rivard. 2010. « Schéma d'aménagement et de développement révisé de la MRC d'Abitibi ». Service d'aménagement et de développement de la MRC d'Abitibi. <http://mrcabitibi.qc.ca/resources/medias/Sh%C3%A9ma-dam%C3%A9nagement-et-de-d%C3%A9veloppement-r%C3%A9vis%C3%A9-Tel-que-modifi%C3%A9-par-le-r%C3%A8glement-no.-146.pdf>.
- Hallendy, Norman. 2013. « Inuksuk (inukshuk) ». Dans *Encyclopédie canadienne*, 4 juillet 2013. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/inuksuk-inukshuk>.
- Hamelin, Marc-Olivier. 2020. « Ourse bleue – piciskanâw mask iskwew| la rétrospective – virginia pesemapeo bordeleau ». MA, Musée d'Art. <https://www.museema.org/exposition/ourse-bleue-piciskanaw-mask-iskwew-la-retrospective>.
- Hele, Karl S. 2020. « Anichiniabé ». Dans *l'Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anishinaabe>.
- Heyes, Scott. 2002. « Protecting the Authenticity and Integrity of Inuksuit within the Arctic Milieu ». *Études/Inuit/Studies* 26 (2) : 133-156. <https://doi.org/10.7202/007648ar>.
- Inksetter, Leila. 2017. *Initiatives et adaptations algonquines au XIXe siècle*. Québec : Septentrion.
- Jacob, Marika, Benoît Paquin et Pier Luc Létourneau. 2019. *TVC9 - Ninawit « Promotion » Automne 2019*. Vidéo, 00 :01 :50. <https://vimeo.com/430447755>.
- Kanapé-Fontaine, Natasha et Nawel Hamidi. 2018. « L'inexorable insurrection - La résistance des femmes autochtones n'a jamais cessé ». *Liberté, Premiers Peuples : cartographie d'une libération*, automne 2018 (321) : 14-16.

- Kistabish, Richard. 2018. « Éditorialiste invité : Richard Kistabish ». *L'indice bohémien*, 30 mai 2018. Édition juin 2018, sect. Éditorialiste invité. <http://indicebohémien.org/articles/2018/05/richard-kistabish#.XBYRXXpKhp9>.
- La Piaule. [s.d.]. « Nos services ». Consulté le 8 août 2021. <http://www.lapiaule.org/services.htm>.
- La Presse. 2011. « Accident minier en Colombie : "Il n'y aura pas de survivants" ». *La Presse*, 27 janvier 2011. <https://www.lapresse.ca/international/amerique-latine/201101/27/01-4364303-accident-minier-en-colombie-il-ny-aura-pas-de-survivants.php>.
- Laboucan-Massimo, Melina. 2016. *Violence Against The Earth Is Violence Against Women*. University of Calgary : REDx Talks. Vidéo, 00 :23 :33. <https://vimeo.com/212154255>.
- Lafontaine, Fannie. 2016. « Rapport de l'observatrice civile indépendante. Phase 1 ». Pièce P-616 (CERP), citée dans Gouvernement du Québec. 2019. « Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics ». 27 septembre 2019. <https://www.cerp.gouv.qc.ca/index.php?id=2>.
- Lamothe, Rock. 2018. « Andréanne Boulanger ». Galerie. Rock Lamothe - Art Contemporain, 13 janvier 2018. <http://rocklamothe-artcontemporain.ca/galleries/andreanne-boulanger/>.
- Larousse. 2021. « Définitions : vivace ». Dictionnaire de français en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vivace/82294>.
- Leroux, Jacques, Roland Chamberland, Edmond Brazeau et Claire Dubé. 2004. *Au pays des peaux de chagrin - Occupation et exploitation territoriales à Kitcisakik (Grand-Lac-Victoria) au XX^e siècle*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Létourneau, PierLuc. 2015. *TVC9 - Chasse aux Rumeurs 2 « Le festival de l'origanal », Automne 2015*. Vidéo, 00 :29 :55. <https://vimeo.com/143367849>.
- Loiselle, Margot. 2007. « Un portrait - Le pensionnat pour enfants autochtones de Saint-Marc-de-Figuery ». Rapport de recherche. Université de Québec en Abitibi-Témiscamingue. https://www.uqat.ca/telechargements/info_entites/Rapport%20de%20recherche%20pensionnat%20d'Amos%20-%20MARS%202007.pdf.
- Loiselle, Margot, Lyne Legault et Micheline Potvin. 2011. « Recueil des récits de vie des aînés de Pikogan et des ex pensionnaires de St-Marc-de-Figuery couvrant la période de 1931 à 1975 ». Rapport de recherche. Université de Québec en Abitibi-Témiscamingue. <https://depot.erudit.org/id/003542dd>.
- Loppie, Samantha, Charlotte Reading et Charlotte de Leeuw. 2014. « L'effet du racisme sur les Autochtones et ses conséquences ». Centre de collaboration nationale de la santé autochtone. <https://www.nccah->

ccnsa.ca/Publications/Lists/Publications/Attachments/131/2014_07_09_FS_2426_Racism Part2_ExperiencesImpacts_FR_Web.pdf.

Luneau, Annie-Claude. 2018. « Virginia Pésémapeo Bordeleau lance *Poésie en marche pour Sindy* ». *Région zéro* 8. Radio-Canada, 27 novembre 2018. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/region-zero-8/segments/entrevue/96716/virginia-pesemapeo-bordeleau-recueil-poesie-sindy-ruperthouse>.

Luneau, Annie-Claude. 2019. « Une nouvelle étape franchie dans l'embellissement du parc Bérard à Val-d'Or ». Radio-Canada, 10 septembre 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1294366/oeuvre-original-ephemere-parc-bedard-valdor>.

MacKinnon, Catharine A. 2004. « Difference and dominance ». Dans *Oppression, privilege and resistance : Theoretical perspective on racism, sexism and heterosexism*. Sous la direction de Lisa Heldke et Peg O'Connor, 81-94. New York : McGraw-Hill, citée dans Loppie, Samantha, Charlotte Reading, et Charlotte de Leeuw. 2014. « L'effet du racisme sur les Autochtones et ses conséquences ». Centre de collaboration nationale de la santé autochtone. https://www.nccah-ccnsa.ca/Publications/Lists/Publications/Attachments/131/2014_07_09_FS_2426_Racism Part2_ExperiencesImpacts_FR_Web.pdf.

Malgouyres, Philippe. 2017. *Au fil des perles, la prière comptée - Chapelets et couronnes de prières dans l'Occident chrétien*. Paris : Somogy.

Marchand, Emmanuel. 2015. « Abus de la SQ : les femmes brisent le silence ». *Enquête*. Radio-Canada, 22 octobre 2015. Vidéo, 00 :43 :12. <https://ici.radio-canada.ca/tele/enquete/2015-2016/episodes/360817/femmes-autochtones-surete-du-quebec-sq>.

Marchand, Marie-Ève. 2008. « Prendre sa place : L'installation comme œuvre et comme pratique identitaire chez deux artistes amérindiennes au Québec ». Mémoire de M.A., Université Laval. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/20097>.

Marcotte, Guillaume, Corporation de La maison Dumulon et Rouyn-Noranda. 2021. « Le patrimoine graphique anicinabe (algonquin) dans les sources écrites anciennes ». Rouyn-Noranda : Minwashin. Document non publié. Document PDF.

Martel-Desjardins, Alexia. 2021. « Des Anicinapek de Kitcisakik demandent que leurs sévices soient reconnus ». Radio-Canada, 30 avril 2021. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1789414/demande-action-collective-kitcisakik-pavillon-notre-dame>.

Minwashin. 2021. « Mission ». <https://minwashin.org/mission/>.

Monteyne, Mathilde. 2018. « Un rassemblement en robe rouge pour les femmes autochtones à Winnipeg ». Radio-Canada, 6 octobre 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1128396/pow-wow-femmes-autochtones-disparues-assassinees-red-dress>.

- MRC de La Vallée-de-l'Or. 2021. « Statistiques ». <http://mrcvo.qc.ca/administration/administration/portrait/statistiques/>.
- Musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle. 2021. « Masque faux visage iroquois ». Musée du Nouveau Monde. <https://museedunouveaumonde.larochelle.fr/un-avant-gout/les-incontournables/masque-faux-visage-iroquois>.
- Pageot, Édith-Anne. 2009. « Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée ». *Inter*, hiver 2009-2010 (104) : 14-16. <https://id.erudit.org/iderudit/62590ac>.
- Papatè, Kigos. 2018. *Projet Aki Odehi vu par Kevin Papatie*. Vidéos. <https://voart.ca/produit/capsules-projet-aki-odehi/>.
- Paquette, Michèle. 2018. « Aki Odehi : la guérison par le territoire ». *L'indice bohémien*, 30 mai 2018. Édition juin 2018, sect. Arts visuels. <http://www.indicebohemien.org/articles/2018/05/aki-odehi-la-guerison-par-le-territoire>.
- Paquette, Michèle. 2019. « Une nouvelle artiste crie est née : Claudette Happyjack ». *L'indice bohémien*, 19 septembre 2019. Édition octobre 2019, sect. Arts visuels. <http://www.indicebohemien.org/articles/2019/09/une-nouvelle-artiste-crie-est-nee-claudette-happyjack>.
- Paquin, Normand. 1979. « Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue ». Rouyn : Collège du Nord-Ouest. <http://depositum.uqat.ca/id/eprint/433/1/normandpaquin.pdf>.
- Paré, Sylvie. 2003. « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel ». *Recherches amérindiennes au Québec* 33 (3) : 71-77.
- Perreault, Julie (2015), « La violence intersectionnelle dans la pensée féministe autochtone contemporaine », *Recherches féministes* 28 (2) : 33-52. <https://doi.org/10.7202/1034174ar>.
- Pésémapéo-Bordeleau, Virginia. 2018. *Poésie en marche pour Sindy*. Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz.
- Pésémapéo-Bordeleau, Virginia. 2019a. « Art militant autochtone. Sindy Ruperthouse et nos soeurs en esprit ». *À bâbord!* Février / mars 2019 (78). <https://www.ababord.org/Art-militant-autochtone-Sindy-Ruperthouse-et-nos-soeurs-en-esprit>.
- Pésémapéo-Bordeleau, Virginia. 2019b. « Établir le dialogue par l'art contemporain en région ». *Fédération Histoire Québec - Kitatisokaninowa* 24 (4) : 9-11.
- Petropavlovsky, Marie-Noëlle. 2018. « Allumer le Huitième Feu ? Analyse de la rencontre entre Autochtones et non Autochtones lors de cérémonies de guérison autochtones au Québec ». Thèse de doctorat, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/21690>.

- Potvin, Chantal. 2019. « Survie de l'original : Les Anicinabek font leur part ». *La Voix des Premières Nations*, 9 octobre 2019. <https://lavoixdespremieresnations.ca/survie-de-loriginal-les-anicinabek-font-leur-part/>.
- Prince, David. 2016. « Un bracelet en soutien aux policiers de Val-d'Or ». *Le Journal de Montréal*, 19 octobre 2016. <https://www.journaldemontreal.com/2016/10/19/allegations-de-femmes-autochtones-les-policiers-de-val-dor-denoncent-la-suspension-de-huit-collegues>.
- Radio-Canada. 2010. « L'ancien monastère du Précieux-Sang brûle ». Radio-Canada, 25 novembre 2010. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/494941/amos-monastere-precieux-sang>.
- Radio-Canada. 2014. « Accident minier : mort d'un employé à Fort McMurray ». Radio-Canada, 5 décembre 2014. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/697025/accident-travail-mort-cnrl-fort-mcmurray>.
- Radio-Canada. 2015. « Femmes autochtones à Val-d'Or : autopsie d'une enquête ». Radio-Canada, 23 octobre 2015. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/745981/fil-evenements-enquete-femmes-autochtones-val-dor-allegations-policiers>.
- Radio-Canada. 2016. « Poursuite des policiers de Val-d'Or contre Radio-Canada ». Radio-Canada, 17 novembre 2016. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1000539/poursuite-des-policiers-de-val-dor-contre-radio-canada>.
- Radio-Canada. 2020a. « Une femme autochtone meurt à l'hôpital de Joliette dans des circonstances troubles ». Radio-Canada, 28 septembre 2020. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1737180/femme-atikamekw-hopital-joliette-video-facebook>.
- Radio-Canada. 2020b. « Une nouvelle murale dans une cour d'école à Val-d'Or ». Radio-Canada, 24 août 2020. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/des-matins-en-or/segments/chronique/194371/murale-papillon-valdor-claudette-happyjack>.
- Richard, Alain-Martin. 1998a. « Amos, la cité renversée ». Dans *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, 14-31. Amos : Centre d'exposition d'Amos.
- Richard, Alain-Martin. 1998b. « Amos, la cité renversée ». *Inter hiver* 1998 (69) : 68-70. <https://id.erudit.org/iderudit/46333ac>.
- Rivard-Boudreau, Émélie. 2017. « Une marche poétique en l'honneur de Sindy Ruperthouse ». Radio-Canada, 18 juillet 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1045929/une-marche-poetique-en-lhonneur-de-sindy-ruperthouse>.

- Rivard-Boudreau, Émélie. 2019. « L'original de la réconciliation à Val-d'Or? ». Radio-Canada, 10 août 2019. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1255766/oeuvre-artistes-autochtones-val-dor-parc-berard>.
- Rivard-Boudreau, Émélie. 2021. « Pavillon Notre-Dame : un pensionnat *déguisé* en Abitibi? ». *Le Journal de Québec*, 12 juin 2021. <https://www.journaldequebec.com/2021/06/12/pavillon-notre-dame-un-pensionnat-deguise-en-abitibi-1>.
- Robertson, Carmen. 2016. « Norval Morrisseau. Sa vie et son oeuvre. ». Édité par Institut de l'art canadien. <https://www.aci-iac.ca/https://www.aci-iac.ca/art-books/norval-morrisseau/biography>.
- Robertson, Sonia. 2017. « L'art comme relation à l'imaginaire et espace de guérison ». Essai de M.A., Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Manuscrit non diffusé. Document PDF.
- Robertson, Sonia. 2020. « L'art qui fait du bien ». Dans *D'horizons et d'estuaires*. Sous la direction de Camille Larivée et Léuli Eshraghi, 44-55. Montréal : Éditions Somme toute.
- Rousseau, Marie-Lise. 2021. « Et si le socle de la statue de John A. Macdonald devenait un site d'art public? ». *Journal Métro*, 24 août 2021. <https://journalmetro.com/culture/2684187/et-si-le-socle-de-la-statue-de-john-a-macdonald-devenait-un-site-dart-public/>.
- Roy, Dominique. 2019. « Un cri du cœur tout en poésie : Lecture du recueil *Poésie en marche pour Sindy* ». *L'indice bohémien*, 29 janvier 2019. Édition février 2019, sect. Coups de coeur 2018 - Personnalité. <http://www.indicebohemien.org/articles/2019/01/virginia-pesemapeo-bordeleau-la-voix-des-oubliees>.
- Sioui Durand, Guy. 1998a. « Le bloc erratique liquéfié ». *Inter* hiver 1998 (69) : 71-75. <https://id.erudit.org/iderudit/46334ac>.
- Sioui Durand, Guy. 1998b. « Vingt mille lieues/lieux sur l'esker ». Dans *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, 34-71. Amos : Centre d'exposition d'Amos.
- Sioui Durand, Guy. 2002. « Art / Nature : l'été d'art de tous les jardins ». *Inter* printemps 2002 (81) : 62-64. <https://id.erudit.org/iderudit/46048ac>.
- Sioui Durand, Guy. 2003. « Jouer à l'indien est une chose, être un Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec* 33 (3) : 23-35.
- Sioui Durand, Guy. 2016. « L'onderha ». *Inter* hiver 2016 (122) : 4-19. <https://id.erudit.org/iderudit/80412ac>.

- Sioui Durand, Guy. 2018. « De la décolonisation de l'art par l'art ». *Liberté, Premiers Peuples : cartographie d'une libération*, automne 2018 (321) : 24-26. <https://id.erudit.org/iderudit/89395ac>.
- Sioui Durand, Guy, France Lachaine, Alain-Martin Richard et Carole Wagner. 1993. « 2^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue - Terre minée ». Sous la direction de Alain-Martin Richard. *Inter* automne 1993 (58) : 1-20. <https://id.erudit.org/iderudit/63667ac>.
- Société d'histoire d'Amos. [s.d.]. « Vie religieuse, gens d'affaires et personnalités ». Consulté le 27 décembre 2020. <https://societehistoireamos.com/si-amos/vie-religieuse-gens-daffaires-et-personnalites/>.
- Société des établissements de plein air du Québec (Sépaq). 2021. « Réserve faunique La Vérendrye ». <https://www.sepaq.com/rf/lvy/portrait.dot>.
- Solère, Jean-Luc. 1994. « De l'orateur à l'orant : La "rhétorique divine" dans la culture chrétienne occidentale ». *Revue de l'histoire des religions* 211 (2) : 187-224. <http://hdl.handle.net/2345/4004>.
- Sûreté du Québec Abitibi-Témiscamingue / Nord-du-Québec. 2018. *Poste de police communautaire mixte autochtone – Val-d'Or*. Vidéo, 00 :05 :53. https://www.youtube.com/watch?v=T6FdEbFzvrw&ab_channel=S%C3%BBret%C3%A9duQu%C3%A9bec.
- Tessier, Jacques. 1990. « Premier Symposium de peinture en Abitibi-Témiscamingue ». *Inter* 45 : 31-35. <https://id.erudit.org/iderudit/46839ac>.
- Trudel, Marianne. 1998. « L'art apprivoisé ». Dans *3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, 12-13. Amos : Centre d'exposition d'Amos.
- Turmel-Chénard, Ariane. 2019. « Démarche artistique de guérison en contexte autochtone : le cas de Poésie en marche pour Sindy (2017) ». Dans *Les Rendez-vous de la recherche émergente 2019 – CRILCQ*, 49-65. Université de Montréal. <https://crilcq.org/publications/publications-numeriques/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2019/>.
- TVA Nouvelles. 2010. « Un ancien couvent flambe à Amos ». TVA Nouvelles, 25 novembre 2010. <https://www.tvanouvelles.ca/2010/11/25/un-ancien-couvent-flambe-a-amos>.
- Walter, Emmanuelle. 2014. *Soeurs volées - Enquête sur un féminicide au Canada*. Montréal : Lux Éditeur.
- Wapikoni. 2021. « Historique | Wapikoni mobile ». <http://www.wapikoni.ca/a-propos/quest-ce-que-le-wapikoni/historique>.

Wenger-Nabigon, Annie. 2010. « The Cree Medicine Wheel as an Organizing Paradigm of Theories of Human Development ». *Native Social Work Journal* 7 : 139-161. <https://zone.biblio.laurentian.ca/bitstream/10219/387/1/NSWJ-V7-art6-p139-161.pdf>.

