

Àbadakone / Feu continuél : art contemporain indigène international

Alexia Pinto Ferretti

Number 125, Spring–Summer 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93268ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pinto Ferretti, A. (2020). Review of [Àbadakone / Feu continuél : art contemporain indigène international]. *Espace*, (125), 76–83.

Àbadakone / Feu continué : art contemporain indigène international

Alexia Pinto Ferretti

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA
OTTAWA
8 NOVEMBRE 2019 -
23 AOÛT 2020**

En 2013, l'exposition *Sakahàn*, un terme qui signifie « allumer le feu » en algonquin, fut une étincelle qui provoqua de nouveaux échanges féconds quant à l'expérience plurielle de l'autochtonie sur le plan international. Depuis novembre 2019, le Musée des beaux-arts du Canada propose une seconde édition intitulée *Àbadakone / Feu continué* réunissant plus de 70 artistes appartenant à 40 nations, tribus et ethnies de 16 pays. Les conservateurs du musée (Greg A. Hill, Christine Lalonde et Rachelle Dickenson¹⁾ proposent un format d'exposition dynamique incluant des œuvres se déployant dans une diversité de médiums, dont des installations monumentales et des performances, qui soulignent l'importance de l'agentivité des artistes, mais aussi de l'engagement du spectateur dans la mise en place de relations porteuses pour l'avenir.

Le terme *Àbadakone*, qui en langue algonquienne se traduit par « le feu continue de brûler », est un choix judicieux pour cette exposition qui s'inscrit dans un contexte où les enjeux autochtones ont de plus en plus de visibilité à l'échelle du pays. L'exposition est d'ailleurs un vif témoignage de ces nouveaux réseaux de solidarité qui se sont développés entre les communautés, les artistes et les commissaires depuis l'événement *Sakahàn*. Pour éviter le piège de l'universalisme réducteur, un véritable défi dans le cadre d'un projet se positionnant sous la bannière de l'internationalisation de l'art, *Àbadakone / Feu continué* propose une vision de l'autochtonie se définissant par les particularités locales propres à chaque artiste. L'exposition aborde l'indigénéité non pas comme une expérience identitaire homogène, mais plutôt comme un ensemble de thèmes qui réunissent les œuvres. Les commissaires proposent ainsi trois concepts clés pour appréhender cette exposition où les œuvres se font souvent écho entre elles, notamment grâce à une scénographie particulièrement cohérente. Par exemple, plusieurs productions s'inscrivent en rapport à la notion plurisémiotique d'interdépendance. En effet, plusieurs cultures autochtones s'appuient sur une vision holistique et relationnelle de l'environnement suggérant que tous les êtres vivants ont une place et une responsabilité envers les autres. Certaines propositions artistiques soulignent aussi l'importance de la continuité historique en célébrant la résilience des

Mata Aho Collective, AKA, 2019. Vue de l'installation au Musée des beaux-arts du Canada, 2019. © Mata Aho Collective. Photo : MBAC.



↑
Büro und Station
des Fotografen
Hans-Joachim
Lauth
Canton Photograph
Studio
Hans-Joachim
Lauth
Canton und Station
des Fotografen
Hans-Joachim
Lauth

LABDAKONE
Hans-Joachim
Lauth



Pierre Aupilardjuk, *Donner sans recevoir*, 2016. Porcelaine et grès cuit en réduction, 23 x 45 x 22 cm. © Pierre Aupilardjuk. Photo : MBAC.

Premiers Peuples, mais aussi leur capacité à répondre aux enjeux du présent et à proposer différentes projections pour le futur. L'activation, un des fils conducteurs les plus porteurs de l'exposition, met l'accent sur la capacité des œuvres à s'animer tant à travers la performance que par l'implication du visiteur dans l'expérience.

L'agentivité de l'artiste : un appel à l'engagement du spectateur

Si lors de l'exposition *Sakahàn*, le Musée des beaux-arts du Canada avait été ouvertement critiqué pour sa dissociation de certaines œuvres à l'horizon plus politique², cette édition s'inscrit plutôt dans une volonté assumée d'indigénisation de la part de l'institution. Le musée a ainsi repensé ses espaces publics pour mettre l'art à l'honneur hors des salles d'exposition. Dès l'arrivée dans le lieu muséal, l'immense installation *Tepkik* (2018-2019), un terme qui signifie « nuit », par l'artiste mi'kmaq Jordan Bennett, surplombe le spectateur et donne ainsi le ton à une exposition qui questionne, entre autres, notre responsabilité collective dans le partage des espaces institutionnels, mais aussi environnementaux. Les gigantesques symboles mi'kmaq installés au plafond sont une référence à la Voie lactée et aux médiums de communication qui sont des points de jonction entre tous. L'œuvre, qui oblige le spectateur à lever les yeux au ciel, illustre ainsi que tous les êtres vivants évoluent sous un même monde et doivent donc s'impliquer dans la mise en place de rapports égaux.

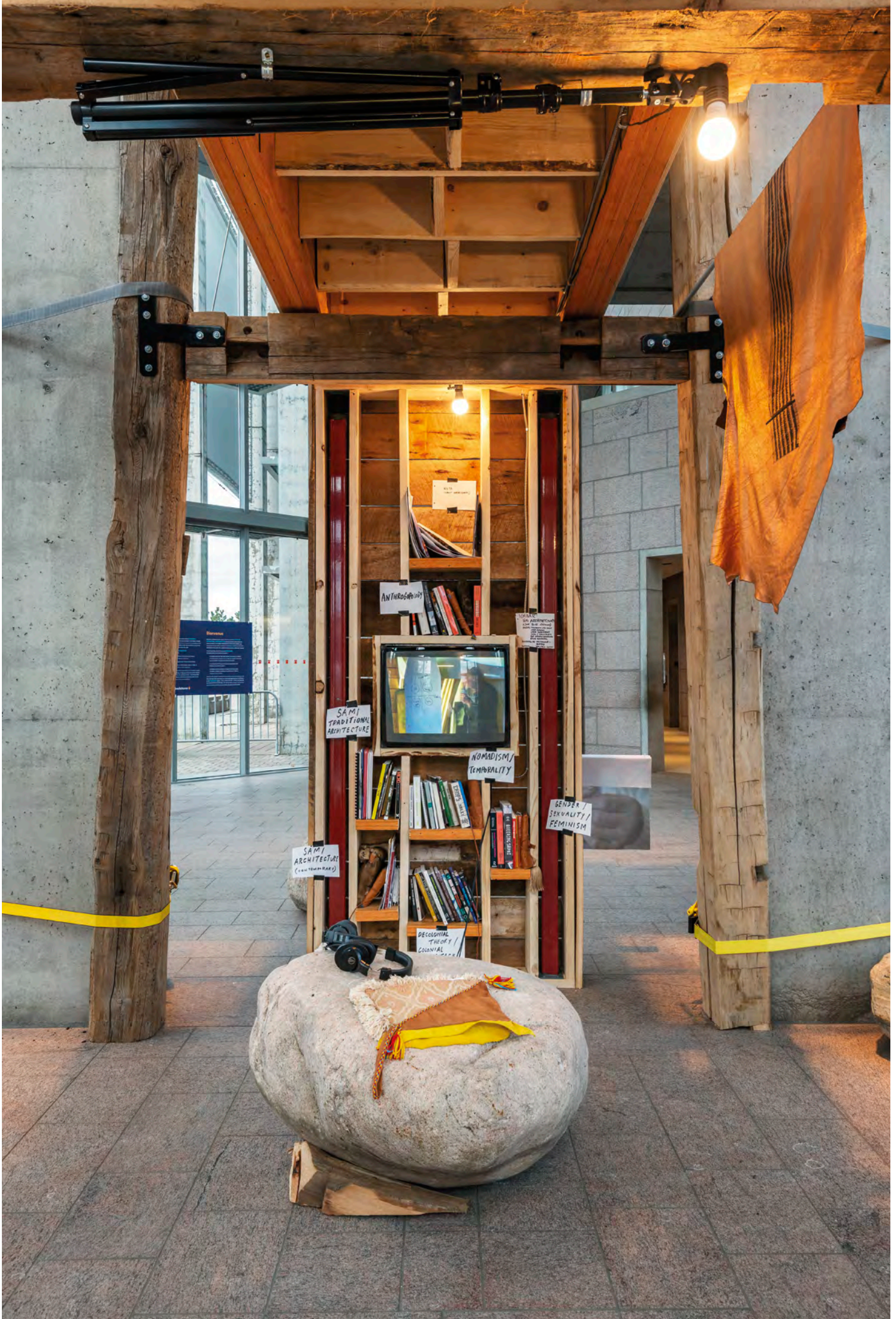
La nécessité de réfléchir à des pistes de collaborations et d'échanges signifiantes est appréhendée par les artistes comme une stratégie efficace pour se guérir collectivement des conséquences du colonialisme et de l'impérialisme euroaméricain qui touchent les différentes populations autochtones. Keavy Martin, spécialiste des

littératures inuites, définit le colonialisme comme une expérience de refus multiple : refus des langues, refus des cultures, mais aussi, plus généralement, le refus d'une conception du monde où l'engagement dans des relations non hiérarchiques est central³. La sculpture en porcelaine et grès intitulée *Donner sans recevoir* (2016), de l'artiste inuit Pierre Aupilardjuk, reflète justement ce manque de réciprocité historique entre les colonisateurs et les peuples autochtones. L'œuvre fait référence à une histoire familiale véridique dans laquelle les ancêtres de l'artiste, valorisant la pratique du don, offrirent une lampe à l'huile de phoque à un prêtre dans le besoin. N'ayant reçu aucune aide en retour, la famille de l'artiste mourut presque de faim durant l'hiver. La sculpture prend la forme d'un personnage debout qui porte un bol vide dans ses bras. Le bas du corps est une main géante qui semble ramper au sol, prête à agripper un objet. La main, un symbole de « relationnalité » et de bonne connivence, devient ici une métaphore de l'absence de volonté coloniale à entrer en contact avec l'autre et à s'ouvrir à de nouvelles manières d'échange.

Comme suggéré dans la sculpture d'Aupilardjuk, un des enjeux de l'exposition est la responsabilisation de chacun dans la construction de relations s'ancrant dans la réciprocité entre Autochtones et Allochtones, allant au-delà des frontières territoriales et des pièges de l'histoire. Ainsi, plusieurs des propositions ont une visée éducative, le spectateur étant invité à sortir du rôle d'observateur et à

Jeneen Frei Njootli, *Transfert de connaissances III (quand l'auteure de la coupe n'est plus là, un petit trou en forme de portail se creuse)*, 1985–2019. Vue de l'installation. © Jeneen Frei Njootli. Photo : MBAC.





ANTHROPOLOGY

SAMÍ TRADITIONAL ARCHITECTURE

NOMADISM / TEMPORALITY

GENDER / SEXUALITY / FEMINISM

SAMÍ ARCHITECTURE (see video above)

DECOLONIAL THEORY / COUNTER...

s'engager, parfois corporellement, avec les œuvres. Par exemple, le machinima⁴ *Le retour du pacificateur* (2017) par Skawennati (Kanien'keha et Italienne), créé initialement pour un public jeunesse, s'avère une bonne introduction au sens de la diplomatie chez les Haudenosaunee (Iroquois) et, plus largement, aux épistémologies autochtones. À l'entrée du musée, *La bibliothèque architecturale samie* (2019), de l'artiste Joar Nango, réalisée avec divers collaborateurs, offre un exemple probant d'un projet immersif dans lequel le spectateur a la possibilité de s'initier à la théorisation des savoirs autochtones. La bibliothèque reflète le concept d'*indigéniosité*, un néologisme inventé par l'artiste visant à célébrer la débrouillardise des peuples autochtones. La bibliothèque de Nango est ainsi constituée de matériaux trouvés et réunit de manière pêle-mêle différents livres sur l'architecture, l'esthétique et le militantisme autochtone. Le visiteur est invité à s'asseoir sur des roches, entre les branches, ou à monter au deuxième étage pour feuilleter sur place les livres dont certains sont recouverts de matériaux d'origine végétale ou animale. Au sein du musée, un lieu ayant historiquement favorisé la dépossession du patrimoine autochtone, Nango crée un espace d'apprentissage qui ne se base pas uniquement sur des documents écrits, mais aussi sur les possibilités de socialisation entre les visiteurs. Une autre œuvre qui met au défi l'agentivité du spectateur est l'installation de Joi T. Arcand (Cri). L'artiste inscrit, sur le sol du long couloir menant à la billetterie du musée, d'immenses mots en langue nêhiyawêwin (cri des plaines). Impossibles à manquer en raison de leur couleurs fluorescentes, ces mots nous invitent à réfléchir à la survivance des langues autochtones qui sont encore souvent rendues invisibles dans nos sociétés.

Une des forces de l'exposition est la prépondérance du médium de la performance, les œuvres s'animant à travers les gestes hautement symboliques des artistes. Si plusieurs performances ont été présentées lors du vernissage, d'autres œuvres s'activeront au courant de l'hiver. Par exemple, l'œuvre *Transfert de connaissance III* (1985-2019) de Jeneen Frei Njootli (nation Vuntut Gwich'in) prendra forme au mois de février lorsque l'artiste raclera graduellement, jusqu'à atteindre le mur, une photo monumentale d'un gros plan de sa peau qui porte les marques d'impression de perles. L'œuvre honore les femmes de la nation Vuntut Gwich'in qui portent fièrement en elles l'héritage des ancêtres qu'elles continuent de transmettre pour les futures générations, malgré le présent contexte du capitalisme diluant les savoirs locaux.

Des matérialités pour réfléchir au futur

Outre les performances et les installations monumentales, *Àbadakone | Feu continuel* présente des œuvres se caractérisant par un véritable éclatement des matérialités. L'usage de techniques ancestrales, telles, par exemple, la vannerie, le perlage, la sculpture de masques ou de tambours, doit être appréhendé au-delà de l'axe tradition versus modernité. En effet, ces œuvres nous introduisent plutôt à de nouveaux langages aux tendances futuristes. Dans la photographie *Impérial stormtrooper* (2017), l'artiste d'origine navajo dineh Will Wilson recouvre l'armure et le casque d'un soldat impérial de la saga *La guerre des étoiles* de motifs kwakwaka'wakw. La combativité et la capacité de résistance des peuples autochtones s'inscrivent ainsi dans un imaginaire du futur. Faisons ici une parenthèse pour préciser l'apport majeur des artistes africains de l'exposition dans la pluralisation de la notion d'autochtonie, notamment à travers un usage novateur de matériaux dits traditionnels. Par exemple, chez l'artiste Siwa Mgoboza (Hlubi), l'amoncellement de tissus richement colorés qu'on voit dans ses photographies crée des personnages hybrides appartenant à une réalité utopique qu'il nomme « l'Africadia ». Les femmes africaines se sont réapproprié les motifs et les techniques de ces tissus de style wax ayant été historiquement

amenés sur le continent par les réseaux de commerce coloniaux. Les êtres inventés de Mgoboza sont ainsi foncièrement libres et se définissent hors des normes de genres, de races ou de classes.

Le corps comme vecteur de guérison territoriale

Les artistes utilisent aussi la corporalité comme outil politique performatif pour se réappropriier les milieux de vie autochtones, à la suite des déposessions provoquées par le colonialisme de peuplement. Edgar Calel (Maya-Kaqchikel) propose ainsi une intéressante installation composée de 26 feuilles de papier intitulée : *La face de la terre que mes pieds ont vue* (2014). Lors d'un voyage au Brésil, l'artiste a visité les membres d'une communauté indigène (les Guarni-Kaiwowa) qui, après de longues batailles juridiques, venaient tout juste de récupérer les droits sur leurs territoires ancestraux. Pour célébrer cette victoire, Calel leur a apporté des graines à semer, mais les a aussi invités, en particulier les enfants, à laisser les traces de leurs pieds couverts de la terre rouge de leur territoire sur le papier. La vidéo *La trace de notre peuple dans l'abysse blanc* (2014) montre le processus d'impression sur les feuilles. Les pieds s'avèrent ici un symbole d'ancrage collectif, les empreintes de la nation Guarni-Kaiwowa étant la promesse que les générations futures auront un chez-soi au cœur des territoires de leurs ancêtres. Dans une perspective similaire, la vidéo *Stiching my Landscape* (2017), de Maureen Gruben, met en scène l'artiste originaire de Tuktoyaktuk (Territoires du Nord-Ouest) qui, à l'aide d'un immense fil rouge, relie III trous sur la banquise, rappelant ainsi la technique des points de suture. Parcourant plus de 300 mètres, Gruben favorise la cicatrisation de la terre conséquemment aux blessures du colonialisme et des changements climatiques.

La résilience des femmes autochtones

Quelques mois après la remise de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, les artistes de l'exposition abordent de manière frontale les effets de la violence coloniale et de la chosification des corps féminins autochtones. À titre d'exemple, *Le masque de Jeneen* (2019), réalisé par Danya Danger (Métisse, Sauteaux et Polonaise) en collaboration avec l'artiste Jeneen Fei Njootli, consiste en une cagoule perlée faisant référence tant au monde des lutteurs de catchs mexicains qu'au fétichisme sexuel. Dans cette œuvre subversive, l'artiste revendique le droit des femmes autochtones à la liberté sexuelle et insiste sur leur capacité à combattre le patriarcat, entre autres, par la solidarité. Différents projets célèbrent ainsi l'importance du lien de sororité. L'impressionnante installation AKA (2019) du Mata Aho Collective, réunissant quatre femmes de Nouvelle-Zélande, prend la forme d'une longue colonne turquoise de cordages de bateau tressés, qui symbolise le caractère immémorial de l'héritage féminin maori. Finalement, cette immatérialité des échanges qu'on perçoit entre les artistes, en particulier dans la production des créatrices de l'exposition, s'avère un carburant prometteur pour que le feu de l'art contemporain autochtone continue de brûler pour les futures générations.

1.

L'équipe du musée a été soutenue par les commissaires Candice Hopkins, Ariel Smith, Carla Taunton et différent.es expert.es internationaux.

2.

En 2013, il avait été ajouté des cartels à l'exposition pour préciser que les propos tenus par les œuvres n'étaient pas nécessairement représentatifs des opinions de l'institution.

3.

Keavy Martin, « The Hunting and Harvesting of Inuit Literature », dans *Teach, Learn, Challenge: Approaching Indigenous Literatures*, Deanna Reder and Linda M. Morra (dir.), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2016, p. 445-458.

4.

Le machinima est une pratique artistique qui utilise des moteurs de jeux vidéo afin de produire des films d'animation.

Alexia Pinto Ferretti est chargée de cours et candidate au doctorat interuniversitaire en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la pratique de l'égoportrait dans l'art contemporain autochtone du Canada. Depuis 2017, elle participe à différents projets de recherche et d'exposition entourant la présence des expressions créatrices autochtones dans l'urbanité, mais aussi dans le monde en ligne, en particulier sur Wikipédia. Elle publie régulièrement des articles sur des artistes des communautés culturelles ou autochtones dans les revues *RACAR*, *ESPACE art actuel* et *Ciel variable*.



Siwa Mgoboza, *L'ultrarrayon*, 2017.
Tissu isiShweshwe (Three Cats Cotton),
perles de verre, tulle et fil de coton,
196 x 215 cm. © Siwa Mgoboza, avec
l'aimable permission de la Matter
Gallery. Photo : MBAC.