

Nadia Myre, *The Scar Project* et *Beat Nation*

Anne-Marie Bouchard

Number 101, February–June 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71249ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bouchard, A.-M. (2014). Review of [Nadia Myre, *The Scar Project* et *Beat Nation*]. *ETC MEDIA*, (101), 40–43.

NADIA MYRE, *THE SCAR PROJECT*

Comme suite à son projet *Indian Act*, impliquant la participation de personnes de divers horizons à son processus de création, Nadia Myre a conçu *The Scar Project*. Le désir d'entamer un nouveau projet participatif et relationnel, doublé d'une réflexion de l'artiste sur des blessures personnelles, a permis de définir les lignes directrices du projet : réunir des individus dans des centres d'artistes ou des soupes populaires, leur fournir un canevas de quelque 20 cm x 20 cm, du fil, des aiguilles, avec comme directive d'interpréter à leur manière sur le substrat une blessure, physique ou psychologique, puis de la raconter sur papier pour documenter la production de la « cicatrice ». La présentation toute récente de *The Scar Project* à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval se voulait une synthèse du projet en cours depuis 2005, et dont la production s'est achevée en avril

2013, en marge de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada mise sur pied à la suite de la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens. La présentation proposée dans la vaste salle de la galerie associait un accrochage de canevas, scindé par deux projections vidéo, à un amoncellement de « cicatrices » au centre de la pièce. La mise en exposition mettait de l'avant une certaine progression/complexification dans le développement du symbole utilisé pour matérialiser la cicatrice sur le canevas, donnant à constater tout le spectre d'expression visuelle et écrite de la blessure : de la cicatrice physique, allant de la simple coupure parfois parfaitement suturée, du stigmate à demi cicatrisé ou encore béant (inguérissable ou trop frais?), à la figuration d'un univers mental complexe révélant une blessure psychologique ou une rumination. Plongés dans une introspection contemplative durant la conception de leur cicatrice, les participants au projet laissent la trace, nécessairement unique, d'un ensemble de perceptions et de

desquelles l'on se retrouve en vieillissant. Un deuxième tour de la galerie permet de recentrer son attention sur des détails qui montrent que la conceptualisation des cicatrices par les participants manifeste parfois une volonté d'esthétisation de l'expression, consciente de l'espace artistique contemporain dans lequel se joue une partie de la production et la réception du projet. À mi-chemin du parcours de l'expo, une digression médiatique rompt la contemplation des blessures anonymes pour se concentrer sur une blessure nommée, lentement décrite, témoignage de la mère de l'artiste, arrachée à sa famille, privée de son identité puis déplacée de famille d'accueil en famille d'accueil sans n'avoir jamais eu la possibilité de créer des liens affectifs durables. Le témoignage suivant, de l'artiste elle-même, atteste des répercussions profondes des politiques d'assimilation des Autochtones sur les générations subséquentes, victimes du mal-être de leurs parents : « *that my mother was in so much pain she could never attach herself to me was a deep wound* ». Cette intégration de témoignages

ET *BEAT NATION*

sentiments devant s'exprimer, peut-être pour la première fois, sous une forme synthétique. Placées en début de parcours, les cicatrices plus simplement littérales, qui ne sont pas sans rappeler des Lucio Fontana reprisés, amènent petit à petit à se plonger soi-même dans une telle introspection. L'intensification subséquente des symboles, parfois plus conceptuels, parfois rendus directement lisibles par un recours frontal à la figuration et à l'écriture contribue à nous détacher de nous-mêmes pour nous plonger dans la blessure de l'Autre. Le dessin schématisé d'une grossesse, accompagné d'un douloureux « sorry », des peines d'amour adolescentes, des récriminations (« *why didn't you tell me earlier* »), parfois des symboles se détachant de la sphère de l'intime pour atteindre un espace public politique, des canevas intégralement défoncés ou délicatement troués, raccommodés de manière anarchique, constituent une charge émotive considérable que l'anonymat de l'ensemble vient universaliser. L'accrochage offert à la GAVUL donne aussi l'impression de percevoir, à travers cette progression du symbole simple au plus complexe, le processus d'intériorisation des blessures au fil du vieillissement. Ce qui est au commencement une trace physique unique se multiplie puis s'associe à des blessures, invisibles celles-ci, survenant au fur et mesure d'une prise de conscience de la place du Soi au monde et des douleurs engendrées par les dynamiques relationnelles toujours plus inextricables au sein

personnels, au centre des centaines de canevas anonymes, est le fruit d'un dialogue de l'artiste avec la commissaire de l'exposition et directrice de la GAVUL, Lianne Nadeau, et contribue très efficacement à la synthèse du projet, s'il m'est permis d'exprimer aussi pragmatiquement, pour ne pas dire trivialement, mon « appréciation » de cette initiative qui rend surtout compte d'une grande sensibilité et de beaucoup de délicatesse dans la mise en exposition d'un projet aussi complexe que profondément bouleversant. Le projet de Myre est puissant, dans sa conception, l'artiste ayant accompagné tous les participants et recueilli toutes leurs blessures comme autant d'occasions d'ajouter à sa réflexion sur ses propres blessures, ou de s'en détacher, dans un processus de création en forme de longue méditation¹. Il est également puissant dans sa finitude, cet ensemble de centaines de canevas et d'archives se révélant être un enjeu d'exposition et de médiation considérable. Myre en a tiré un livre et en proposera, fin 2014, une nouvelle forme d'exposition médiatique immersive, point culminant d'une résidence à Oboro, sur laquelle je reviendrai assurément.

BEAT NATION

Le contexte singulier de l'année 2013 pour l'actualité des questions autochtones aura donc trouvé, pour moi du moins, son achèvement dans l'exposition de Myre dont la force a permis, en quelque sorte, d'atténuer le grand





Nadia Myre, *Dance to Miss Chief*, 2010.
Kent Monkman, image tirée d'une monobande vidéo.
Avec l'autorisation de l'artiste.

malaise ressenti devant le vide éclatant laissé par l'absence d'artistes autochtones québécois dans l'exposition *Beat Nation*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Que les initiateurs de l'exposition n'aient pas cru bon d'inclure des artistes du Québec constitue peut-être un problème en soi, mais que le MACM ait repris l'exposition sans corriger cette omission aussi aveuglante que dérangeante est particulièrement discutable. Heureusement pour le musée montréalais, le côté totalement séduisant de la proposition aura permis de satisfaire tout ce qu'il y a de médias « cool », prompts à célébrer l'absolue coolitude, miroir d'eux-mêmes, de l'exposition sans même remarquer à quel point ce panorama de l'art autochtone canadien, mais pas seulement, était emblématique du traitement réservé aux questions identitaires au Canada. D'abord celle du Québec, dont la marginalisation est souvent le fait de son éternelle ambivalence entre affirmation nationale et adhésion à la fédération, mais surtout celle des Autochtones du Québec, la plupart du temps réduits au silence par leur statut de minorité partageant un territoire avec une plus vaste minorité, au sein de la Confédération. Il s'agit clairement d'une réplique des deux solitudes dont Guy Sioui Durand soulignait l'évidence².

Paradoxe, cette situation l'est à bien des niveaux, car l'image des deux solitudes qui sert à réfléchir une difficulté de communication ne trouve pas son pendant dans les œuvres. S'il est une tendance qui traverse tout le corpus de l'expo *Beat Nation*, à forte teneur médiatique, ce n'est pas tant l'appropriation du hip-hop, mais bien la question de l'agentivité, la « puissance d'agir³ », pour laquelle le hip-hop est un véhicule symbolique fréquent, sans être pour autant exclusif. À ce titre, la vidéo-performance de Maria Hupfield ne se contente pas de mettre en scène un corps agissant, mais d'encourager le nôtre à s'agiter à des fins de survivance, notion qui dépasse le cadre d'une revendication identitaire strictement autochtone et sied parfaitement à celle du fait français en Amérique du Nord. Les questions identitaires véhiculées dans les œuvres de Nadia Myre, de Maria Hupfield et de plusieurs autres artistes sont à réfléchir sous l'angle de l'« intersectionnalité », multiplication des identités, plutôt que sous l'angle d'une polarité caricaturale entre tradition et contemporanéité. Figure absolue (et récurrente) de cette identité intersectionnelle, *Danse to Miss Chief*, de Kent Monkman, voit tout son potentiel d'évocation *queer* réduit à une critique des représentations stéréotypées des « Indiens » dans la culture allemande. Ce genre de réduction discursive neutralise le pouvoir de communication des œuvres – on évoque pour ne pas nommer ce qui, dans ces identités complexes, contribue à redéfinir nos rapports aux autres.

Le discours de *Beat Nation* sous-entend

abondamment que la tradition est toujours le fait de la culture autochtone, la modernité de cette culture étant nécessairement générée par son adaptabilité à la culture « occidentale ». Un schéma aussi simplifié ne peut qu'atténuer les paradoxes profonds, mais aussi la richesse créative, qui apparaissent pourtant à la lumière de l'intersectionnalité des œuvres. Premier de ces paradoxes, s'agissant encore de l'agentivité, comment réconcilier le rôle prééminent de la femme dans la culture autochtone traditionnelle et contemporaine et l'implacable misogynie que répand une part importante de la culture hip-hop? Seul Duane Linklater semble relever ce paradoxe dans son œuvre *Migrations*, empruntant librement à Jay Z des paroles ouvertement misogynes consacrées à la femme autochtone. Le cartel de l'œuvre, un peu frileux de nommer la chose, nous apprend qu'il existe une « relation tendue » entre la culture autochtone et le hip-hop... Autre avatar d'un discours volontairement neutralisé : que dit réellement cette exposition sur l'acculturation urbaine et le métissage culturel, qui ont d'excitants effets sur la créativité des artistes autochtones, mais aussi des revers

parmi lesquels la muséification des arts dits « traditionnels » n'est pas le moindre? Le langage formel et symbolique du hip-hop fragilise-t-il la transmission de la culture autochtone ou contribue-t-il à la médiatiser plus efficacement? Cette question s'inscrit en filigrane de toute l'exposition *Beat Nation*, puisque l'adoption de références au hip-hop se double d'une adoption de moyens d'expression stratégiquement choisis parmi les recettes les plus efficaces des arts médiatiques. Cette même stratégie médiatique caractérise le mouvement récent d'affirmation des droits ancestraux autochtones et représente bien cette prise de conscience d'une « puissance d'agir » contre la précarisation engendrée par des années de négociations infructueuses avec les gouvernements. *Idle no more*, *Beat Nation*, la nouvelle exposition permanente du Musée de la civilisation, *C'est notre histoire*, révèlent les mutations profondes de l'identité autochtone, mais aussi la persistance de criantes injustices. Autant d'occasions de réfléchir sur ce réflexe de distance qui explique qu'en 2013, l'art autochtone est encore la plupart du temps considéré comme un phénomène à théoriser et à exposer à part, à l'instar de celui des femmes, des Blacks, des latinos, *name it*. Ce réflexe de catégorisation constitue l'ancrage le plus solide des stéréotypes, dont la subsistance vient souvent d'un besoin de se distinguer de l'Autre



Nadia Myre, *Survival and Other Acts of Defiance*, 2012.
Maria Hupfield, projection vidéo, ruban adhésif entoilé.
Avec l'autorisation de l'artiste. Photo : Rachel Topham, Vancouver Art Gallery.

en soulignant néanmoins ses élans de métissage volontaire avec la culture occidentale blanche et hétéronormative, qui en rehausse soudainement l'intérêt. En mettant incessamment l'accent sur des divisions aussi abstraites que peu inspirées, éternels binômes tradition/modernité, l'on évacue toutes les nuances des œuvres et des identités troubles qu'elles mettent en forme. En un sens, les projets de Maria Hupfield et Nadia Myre sont des exemples probants de l'attitude inverse. La possibilité de faire de Soi un agent de changement dépasse largement le cadre d'une lutte définie pour entrer dans celui d'un idéal d'humanité. De même, la blessure de l'enfant, de l'autochtone, de l'artiste ou du prisonnier a ceci de commun d'être une blessure. Une blessure humaine avant tout. Et humaine après tout.

Anne-Marie Bouchard

- 1 Chloé Charce, « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », *ETC*, n° 96, 2012, p. 25-29.
 - 2 Guy Sioui Durand, « Près de Kahnawake : Hochelaga-Montréal et Hochelaga-Montréal », *Inter : art actuel*, n° 104, 2009-2010, p. 61.
 - 3 À ce sujet, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, chapitre 3, « Actes corporels subversifs », Paris, La Découverte, 2006, p. 179-267.
 - 4 Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogenes*, vol. 1 (2009), n° 225, p. 70-88.
- N.D.L.R. L'exposition Nadia Myre, *The Scar Project*, a été présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, à Québec, du 28 novembre au 21 décembre 2013. *Beat Nation* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014.