

L'art comme « zone de contact » entre autochtones et allochtones : une médiation commémorative et réconciliatoire?

Rébéca Lemay-Perreault, Maryse Paquin et Gabrielle Desgagné

Introduction

Depuis les années 1990, l'art est utilisé par les Premiers Peuples entre autres comme une stratégie politique de commémoration, notamment de l'histoire des pensionnats et des foyers autochtones fédéraux et, plus largement, à des fins de revendication, de guérison et d'agentivité. Selon Isaac (2016), au-delà de sa valeur thérapeutique chez les survivant-es, l'expérience artistique se présente comme « une rencontre permettant de perturber les binômes “nous” et “eux” » (p. 61) [traduction libre]. D'où la question : comment l'art joue-t-il un rôle de médiation commémorative et réconciliatoire entre autochtones et allochtones? Afin d'y répondre, deux stratégies mobilisées par l'art sont présentées : le mémorial dialogique et la matérialité artistique. Ces stratégies agissent comme catalyseur de l'expérience sensible et affective, en permettant de transformer le musée et les lieux du patrimoine en « zone de contact ».

Études postcoloniales et décoloniales

Le concept de « zone de contact » jalonne les études postcoloniales et décoloniales depuis trois décennies. Il est tiré des écrits de Pratt (1992), qui décrit « l'espace dans lequel des peuples géographiquement et historiquement séparés entrent en contact les uns avec les autres et établissent des relations continues » (p. 6-7, 8). L'auteur qualifie cet espace de rencontre comme étant celui de « l'entre choc » et

de « l'affrontement ». Ces qualificatifs en disent long sur la dynamique sous-jacente qui est celle de la lutte de pouvoir, notamment issue du colonialisme. Par ailleurs, une « zone de contact » peut devenir un espace de collaboration, lorsqu'elle brise l'asymétrie relationnelle. Pour Basu (2021) et Clifford (1999), les musées et les autres lieux du patrimoine peuvent s'avérer de potentielles « zones de contact » entre colonisateurs et colonisés. Au-delà des objets et des œuvres qui y sont exposés, une relation interculturelle peut s'y tisser, en étant coprésents l'un à l'autre. Deux stratégies permettent d'y arriver lorsqu'elles font appel au mémorial dialogique et à la matérialité artistique.

Première stratégie : le mémorial dialogique

La stratégie du « mémorial dialogique » permet de faire contrepoids à des gestes commémoratifs qui tendent à oblitérer une part de l'histoire au profit d'une autre. Par exemple, il s'agit du déboulonnage des statues et du changement de nom des rues, qui effacent des espaces publics des pans de l'histoire qu'on ne devrait jamais oublier. Toutefois, ces deux gestes ne se situent pas sur un pied d'égalité, puisque le premier consiste à ne plus célébrer dans l'espace public des personnages historiques aux comportements douteux, alors que le deuxième sert à baptiser certaines rues avec des noms autochtones, telles que la rue Atateken (ancienne rue Amherst), à Montréal, en 2019.

Conceptualisé par Stevens (2016), le mémorial dialogique se définit comme « des cas où les formes et les significations commémoratives sont délibérément placées en juxtaposition spatiale avec d'autres, déjà existantes » (p. 17). Cette stratégie vient briser le caractère unilatéral du discours commémoratif, traditionnellement rattaché au mémorial. Un tel discours se veut une forme de dialogue avec le monument com-

mémoratif d'origine, « de sorte [que l'un] ne peut [plus] être envisagé sans l'autre » (Paré, 2016, p. 3).

Des exemples de mémorial dialogique

Un premier exemple de mémorial dialogique est situé sur la colline parlementaire, à Ottawa. Il vise à faire contrepoids à l'histoire qui érige traditionnellement des statues d'hommes d'État canadiens et de monarques britanniques. En changeant le point de vue sur les héros et les valeurs de la nation, l'œuvre *Les femmes sont des personnes!*, de Barbara Paterson, présente une scène « grandeur nature » de cinq célèbres suffragettes prenant le thé en se montrant le journal qui publie le droit des femmes de siéger au Parlement canadien.



Barbara Paterson. *Les femmes sont des personnes!* Ensemble sculpté. Œuvre exposée sur la Colline parlementaire, à Ottawa. Source : Ministère du Patrimoine canadien, 2000.

Ce mémorial dialogique cadre avec les objectifs de revisitation critique des récits nationaux controversés, notamment dans le contexte du mouvement international de Vérité et Réconciliation. Il s'agit d'une stratégie utilisée à Canberra, en Australie, avec la *Reconciliation Place* qui, depuis 2001, comprend un monticule paysager servant à interrompre l'axe allant du Parlement

à l'*Australian War Memorial*. Il est formé par de nombreuses œuvres réalisées par des designers et artistes autochtones, qui se servent de différents médiums pour célébrer ou décrire la rencontre, le conflit et la réconciliation, entre les peuples autochtones et les colons européens. L'espace est en évolution permanente et peut accueillir de nouvelles œuvres.

Deuxième stratégie : la matérialité artistique

La deuxième stratégie, la matérialité artistique, joue un rôle de catalyseur de l'expérience sensible. Cette stratégie, issue de l'art contemporain autochtone et canadien, est soutenue par Horton et Berlo (2013), qui y incorporent le potentiel réconciliatoire. Ces auteures mettent l'accent sur la matérialité artistique dans les créations autochtones, perçues comme des acteurs non humains, agissant dans ou autour de celles-ci. Ces œuvres deviennent ainsi porteuses d'agentivité, soit d'un processus de changement. Si cette posture se veut une innovation dans la pensée occidentale, elle est fondamentale et séculaire dans la pensée autochtone, selon Horton et Berlo (2013).

Des exemples de matérialité artistique

Le premier exemple de matérialité artistique : l'œuvre de Rebecca Belmore (Anishinaabe), intitulée : *Fringe*.

L'art comme « zone de contact » entre autochtones et allochtones : une médiation commémorative et réconciliatoire?

Rébéca Lemay-Perreault, Maryse Paquin et Gabrielle Desgagné



Rebecca Belmore. *Fringe*. Diachromie cibachrome en caisson à lampes fluorescentes, 81,5 cm x 244,8 cm x 16,7 cm. Œuvre conservée au Musée des Beaux-Arts du Canada. Vue : plan large avec le panneau publicitaire. Œuvre exposée au Quartier Éphémère dans le cadre du Mois de la Photo de Montréal. Source : Henri Robideau et Guy L'Heureux, 2007.

Présentée d'abord sur un panneau publicitaire, à l'occasion du Mois de la Photo de Montréal, une femme est allongée presque nue, en dévoilant une longue cicatrice dans son dos. Ce qui fait d'abord penser à des filets de sang s'écoulant de la plaie se révèlent être des rangs de fils perlés, qui rappellent la technique traditionnelle. L'œuvre est en tension entre beauté et répulsion. Cette peau cousue, ce corps féminin racisé, objectivé et violenté communique la douleur. Et cette cicatrice perlée renvoie aux violences subies par les femmes autochtones au pays (iti-

néranche, viols, meurtres, etc.). Le sens ouvert de l'œuvre, associé à l'expérience sensible et affective, permet d'éviter l'écueil de l'objectivation du sujet, selon l'adage « une image vaut mille mots ». La matérialité artistique exploitée dans cette œuvre permet, par un effet « coup de poing », d'aller au-delà des mots que l'histoire transmet sur l'oppression historique des autochtones, au Canada.

Le deuxième exemple de matérialité artistique : l'œuvre de Carey Newman (Kwagiulth / Salish / Britannique), intitulée : *Couverture des témoins*.



Carey Newman. *Couverture des témoins*. Installation de bois, d'artefacts mémoriels des pensionnats et des foyers autochtones fédéraux du Canada, accompagnée de témoignages de survivant-es. Source : Musée canadien pour les droits de la personne, 2022. <https://couverturedestemoins.ca/explorer>

Exposée au Musée canadien pour les droits de la personne, à Winnipeg, l'œuvre est réalisée en collaboration avec des membres de communautés autochtones qui partagent avec l'artiste des histoires et des objets de mémoire. Elle relate l'expérience des pensionnats et des foyers autochtones fédéraux au travers d'une collection de centaines d'objets assemblés, tels une courtepointe provenant de survivant-es, d'anciens établissements, de bâtiments gouvernementaux et d'églises. Chaque objet combine le récit d'un-e ou de plusieurs ancien-nes survivant-es, de la documentation historique et l'indication de la provenance géographique de l'objet, grâce à un relais numérique informatif. L'œuvre vient enrichir un message commémoratif et patrimonial non seulement porté par des

artéfacts et des documents historiques ou iconographiques, mais aussi par des récits de vie et des témoignages permettant de mieux les situer dans leur contexte. Il s'agit, par exemple, de ce chandail faisant la promotion de la réconciliation de Eagle Heights (Colombie-Britannique), de cette balance du Pensionnat de Northwest River (Terre-Neuve-Labrador) et de cette porte de l'infirmierie du Pensionnat de St. Michael (Colombie-Britannique). Si l'œuvre vise d'abord la rencontre entre autochtones et allochtones, elle transforme également le musée en « zone de contact ». Toutefois, le musée n'en devient pas le propriétaire matériel, selon la méthode d'acquisition muséale traditionnelle, mais il a plutôt le rôle d'en assurer la conservation et de « transmettre sa parole », car elle appartient « à la communauté » (Alberola, 2023).

Conclusion

Bien que les œuvres s'inscrivent dans une stratégie de mémorial dialogique ou de matérialité artistique soient instrumentalisées, en raison de leur muséographie percutante, elles sont mises en exposition dans le respect de l'intégrité de la démarche artistique des auteur·es. Elles ont toutefois le bénéfice d'amorcer le dialogue entre autochtones et allochtones, en y présentant l'art comme une « zone de contact ». Ces médiations se veulent une commémoration de l'expérience sensible et affective en permettant d'amorcer, petit à petit, un processus de changement, voire de poursuivre le long chemin vers la réconciliation.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberola, C. (2023, 16 novembre). *Musées engagés et publics participatifs*. Allocution prononcée dans le cadre du séminaire Décoloniser les regards. Groupe de recherche sur l'éducation et les musées de l'UQAM / École du Louvre. <https://grem.uqam.ca/2023/10/20/seminaire-grem-edl-2023-2024/>
- Basu, P. (2021). Art as colonial contact zones. Troubled Encounters in Kirchner and Nolde: Expressionism, Colonialism. *Stedelijk Studies*. https://stedelijkstudies.com/art-as-colonial-contact-zone/#av_section_2
- Clifford, J. (1999). Museums as contact zones. Dans D. Boswell et J. Evans (Eds.), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage, and Museums*. Routledge.
- Horton, J. L., & Berlo, J. C. (2013). Beyond the Mirror. Indigenous Ecologies and "New Materialisms" in *Contemporary Art*. *Third Text*, 27(1), 17-28.
- Isaac, J. L. (2016). *Decolonizing curatorial practice: acknowledging Indigenous curatorial praxis, mapping its agency, recognizing its aesthetic within contemporary Canadian Art*. (Master thesis). University of British Columbia, Vancouver, BC.
- Latour, B. (2000). Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement. Dans A. Micaud et M. Peroni (dir.), *Ce qui nous relie* (pp. 189-208). De l'Aube.
- Paré, A.-L. (2016). Art, mémoire et vérité. *Espace*, 112, 3.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (2nd Ed.). Routledge.
- Stevens, Q. (2016). Dialogues sur l'identité nationale: mémoriaux récents dans des capitales démocratiques. *Espace*, 112, 17.