

Faire, défaire, refaire : la décolonisation chez Nadia Myre

Jean-Philippe Uzel

Number 260, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86898ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

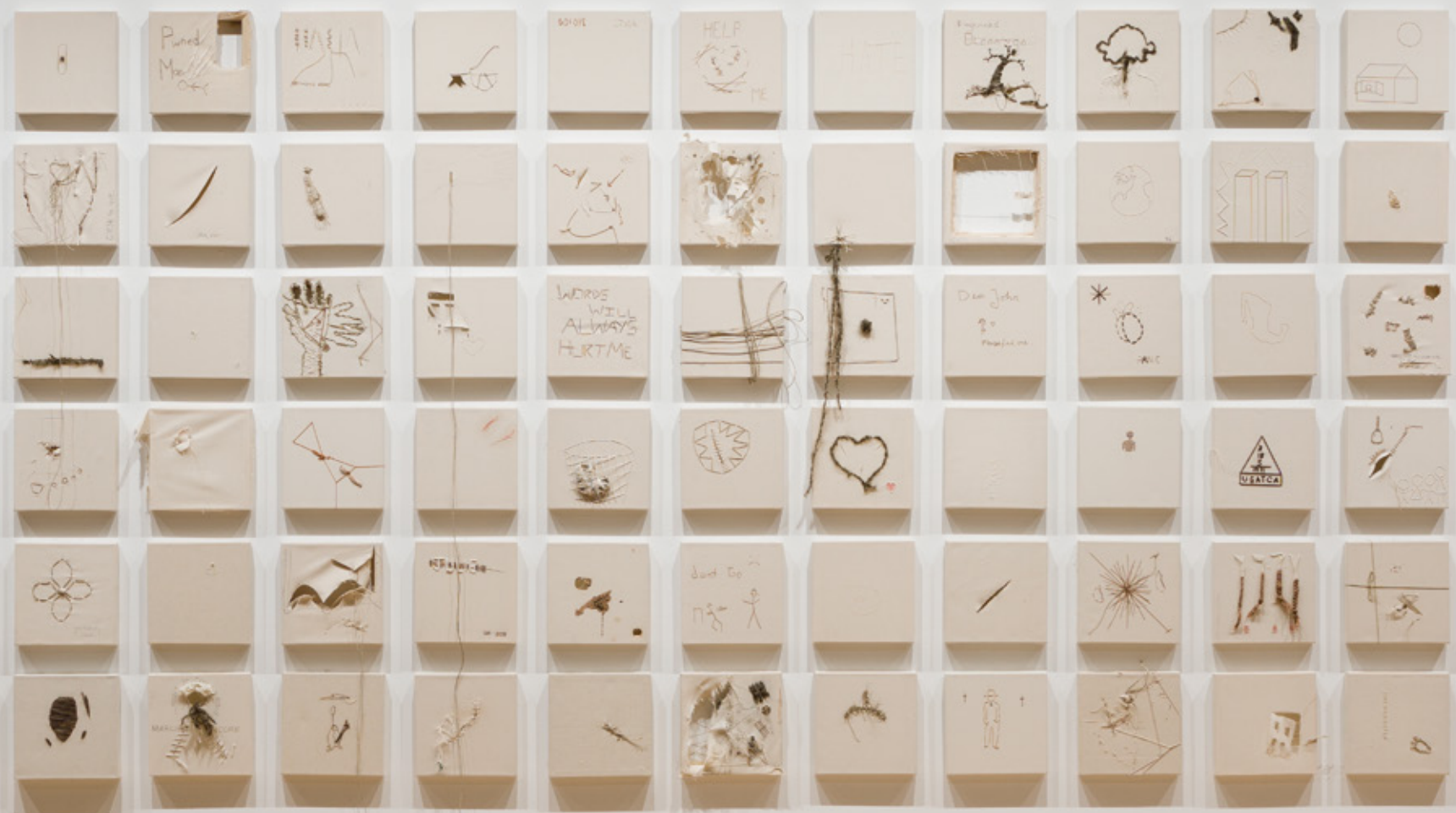
[Explore this journal](#)

Cite this article

Uzel, J.-P. (2017). Faire, défaire, refaire : la décolonisation chez Nadia Myre. *Spirale*, (260), 15–26.

Faire, défaire, refaire :
la décolonisation
chez Nadia Myre





Page 15

History in Two Parts, 2000
Vue de l'installation
à Oboro, Montréal¹

Écorce de bouleau, cèdre, frêne,
racine et gomme d'épinette,
aluminium. 427 x 121 x 90,5 cm
Photo : Paul Litherland

The Scar Project, 2005-2013

Vue de l'installation
au Musée national
des beaux-arts du Québec
300 éléments, dimensions variables
Photo : MNBAQ

Indian Act, 2000-2002
Vue de l'installation à Oboro
Photo : Paul Litherland

Depuis le début de sa carrière artistique, Nadia Myre travaille sur deux thèmes étroitement liés. Le premier, d'ordre individuel, porte sur la question de la mixité identitaire; le second, plus politique, traite de la violence coloniale à l'égard des Autochtones. Deux de ses œuvres du début des années 2000 sont emblématiques de ces questionnements. Dans la vidéo *Portrait in Motion* (2001-2002), réalisée dans la réserve de Kitigan Zibi Anishinabeg, sa communauté d'origine, on voit l'artiste pagayer lentement dans un canoë qui émerge des brumes matinales. Le canoë est en fait une sculpture intitulée *History in Two Parts* (2000) et est constitué pour moitié d'écorce de bouleau et pour moitié d'aluminium, soulignant ainsi la double identité anishinabe (algonquine) et québécoise de Nadia Myre. L'autre œuvre emblématique de la démarche de l'artiste a une portée plus collective. Il s'agit d'*Indian Act* (2000-2002), élaborée à l'occasion d'ateliers hebdomadaires de perlage qui ont réuni 250 personnes (amis, collègues, étrangers) pendant deux ans. Les participants recouvraient de perles les pages des cinq premiers chapitres de la Loi sur les Indiens de 1876. Geste d'oblitération de cette loi inique qui est toujours en vigueur à l'heure actuelle, mais également geste d'espoir qui revisitait la symbolique des wampums (ces colliers de perles qui, pendant des siècles, ont servi aux Autochtones et aux Européens à sceller des ententes diplomatiques et commerciales). Devenue l'une des principales figures de la scène de l'art contemporain canadien, lauréate du prestigieux prix Sobey en 2014, Nadia Myre n'a cessé d'approfondir ce double questionnement.

C'est ce que démontrent deux de ses œuvres les plus récentes qui ont été exposées dans le cadre de la Biennale d'art contemporain autochtone de Montréal au printemps 2016. La première, *A Casual Reconstruction*, a été conçue lors d'une résidence de création de deux semaines au centre d'artistes Vaste et Vague en août 2015 à Carleton-sur-Mer, en Gaspésie. C'est là qu'elle a été présentée pour la première fois, du 9 octobre au 7 novembre de la même année. La deuxième, *Decolonial Gestures or Doing it Wrong ? Refaire le chemin*, a été réalisée dans le cadre du programme Artiste en résidence du Musée McCord de Montréal et exposée du 18 février au 29 mai 2016. Ces deux œuvres, qui se répondent subtilement, mettent en évidence la façon dont le travail de Myre s'est enrichi et complexifié au cours des années. Leur point commun est de traiter des échanges entre Autochtones et Allochtones dans une logique *in situ* : d'un côté, la situation des Mi'kmaq de la péninsule gaspésienne et, de l'autre, la collection ethnologique du Musée McCord. Chacune des œuvres aborde le dialogue interculturel par la répétition des gestes et des paroles de «l'autre». Cette répétition ne vise cependant pas un rapprochement des parties, mais bien une prise de conscience de tout ce qui les sépare. C'est dans les ratés et les imperfections du «refaire» que le processus de décolonisation est ici à l'œuvre.



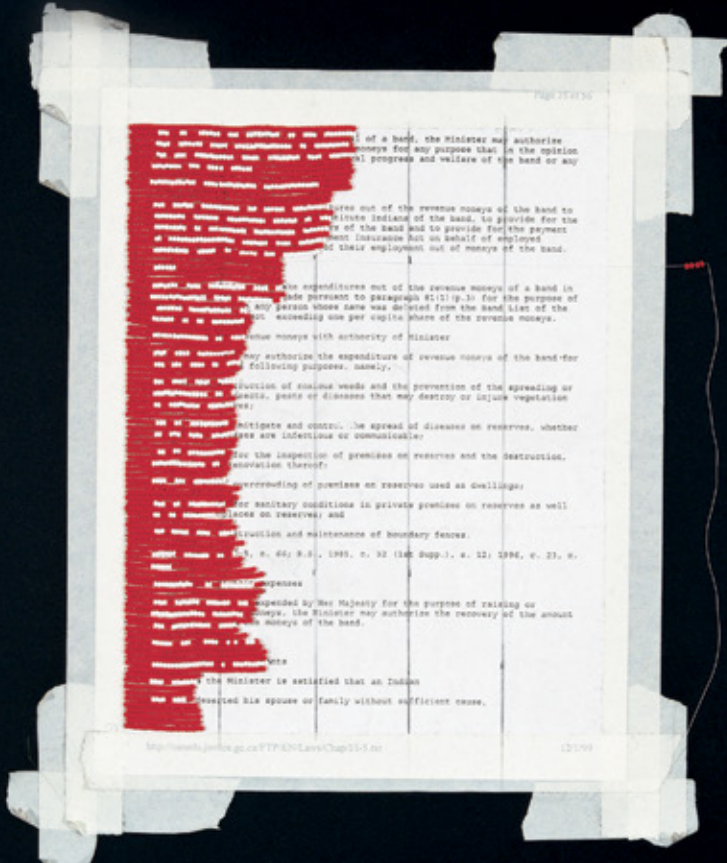
Indian Act, 2000-2002
Activité de perlage
au Centre d'histoire de Montréal
dans le cadre de *Mémoires vives*
Photo : Paul Litherland



Mi'kmaq et Québécois

Au cours de sa résidence à Carleton-sur-Mer, Nadia Myre a invité cinq personnes ayant la particularité d'avoir un parent Mi'kmaq et un parent d'ascendance européenne (grecque, française, irlandaise...) à partager un repas, lequel était filmé sous différents angles. La conversation, qui se déroule principalement en anglais, s'ouvre sur la question de l'appartenance identitaire. Nadia Myre se demande pourquoi les personnes qui sont d'une origine culturelle double comme elle, qui est Anishinabe par sa mère et Québécoise francophone par son père, ont tendance à ne jamais évoquer la part allochtone de leur identité. En référence à son histoire personnelle - sa mère et elle ont entrepris en 1997 des démarches pour recouvrer leur identité d'Autochtones² -, on peut l'entendre dire au début de la discussion : «[...] *for me to be an aboriginal person is an active choice.* » Ses commensaux s'expriment à leur tour sur leur expérience, souvent douloureuse, de la mixité culturelle. Puis, très vite, la conversation porte sur les relations difficiles entre les Mi'kmaq et la population québécoise. Un des participants raconte que, durant sa jeunesse, on le prenait régulièrement pour un immigrant et que les autres enfants lui disaient de « rentrer dans son pays ». Un autre évoque le double rapport colonial de la nation québécoise, opprimée par la majorité canadienne anglophone et oppressante par rapport aux nations autochtones de la province. Un troisième s'attarde sur l'ethnocide de la Loi sur les

Indiens, conçue pour assimiler totalement les Autochtones et, à terme, les faire disparaître à tout jamais. De ce dialogue, qui ne cède en rien à la doxa officielle sur la réconciliation culturelle et politique, Nadia Myre a extrait une vidéo d'une trentaine de minutes. Les paroles y sont entrecoupées de motifs géométriques, de plans de vaguelettes et de filets suspendus traités de façon psychédélique. Cette vidéo a été projetée le soir du vernissage au centre d'artistes Vaste et Vague. À proximité du site de la projection, un groupe de six personnes allochtones (dont certaines appartenaient à une troupe de théâtre locale), script à la main et assises en cercle, répétaient les dialogues originaux. À la Biennale d'art contemporain autochtone de 2016, Nadia Myre a présenté cette œuvre dans une version différente. Face à l'écran de projection, l'artiste avait installé six chaises en cercle, dans lesquelles on pouvait voir tout à la fois un témoignage des deux dialogues passés, une invitation à une nouvelle discussion ou encore un clin d'œil à l'installation *Mawu-che-hitowwin : A Gathering of People for Any Purpose* que l'artiste anishinabe Rebecca Belmore avait présentée en 1992 dans le cadre de la grande exposition *Terre Esprit Pouvoir* du Musée national des beaux-arts du Canada. Au cours de l'automne 2016, *A Casual Reconstruction* a fait l'objet de nouvelles actualisations au Centre VU, à Québec; à l'INCA de Seattle; et au Agnes Etherington Art Centre, à Kingston, proposant chaque fois des variations du contenu ou de la forme de la conversation de Carleton-sur-Mer.



1/56 INDIAN ACT A

43/56 INDIAN ACT A



*For Those Who Cannot Speak :
the Land, the Water, the Animals
and the Future Generations*, 2013
Vue de l'installation au Musée
des beaux-arts du Canada, Ottawa
Impression numérique sur pellicule
adhésive, 1,75 x 23,8 m
Photo : Brian Gardiner

Le colonialisme dans la presse féminine du XIX^e siècle

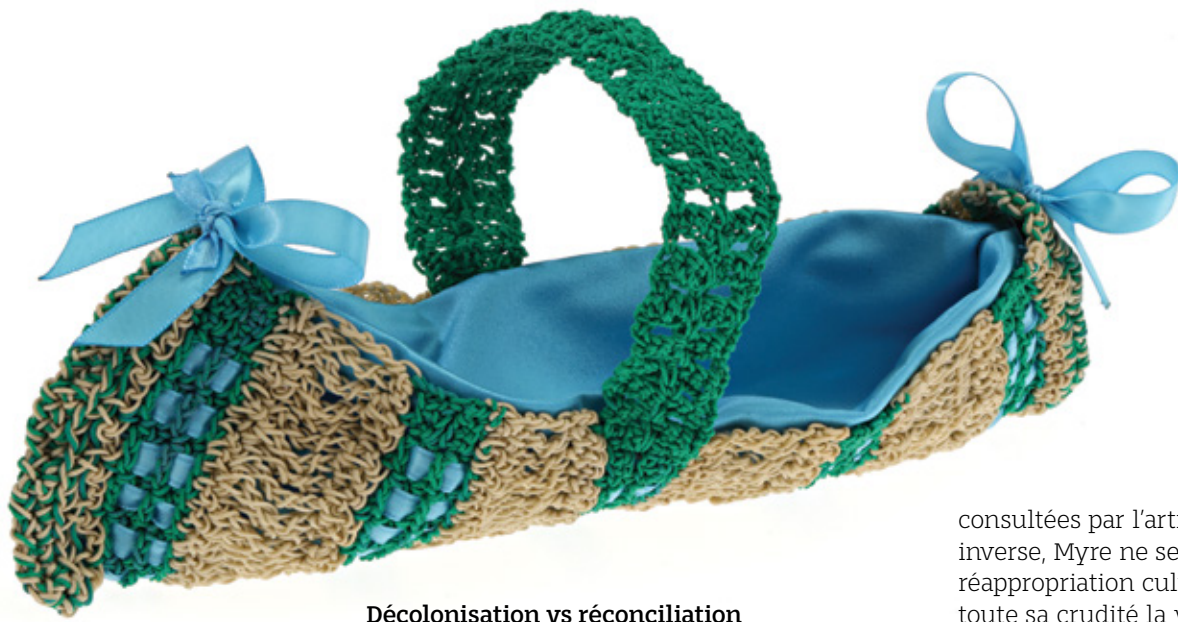
Lors de sa résidence de création au Musée McCord, Nadia Myre se trouvait en territoire connu puisqu'elle est également commissaire pour le volet art contemporain de l'exposition permanente de cette institution, *Porter son identité - la collection Premiers Peuples*. Dans le cadre du programme Artiste en résidence - qui a entre autres accueilli en 2014 l'artiste cri/irlandais Kent Monkman -, Nadia Myre a travaillé à partir de périodiques féminins de l'époque victorienne provenant de la collection du musée. Elle s'est tout particulièrement intéressée aux patrons d'objets décoratifs de facture soi-disant « indienne » offerts dans ces publications : un sac, un panier en forme de canoë, un réceptacle à cheveux et une paire de mocassins pour nouveau-né. L'artiste a souhaité reproduire ces objets « à l'aveugle », c'est-à-dire en se faisant lire les consignes inscrites sur les patrons par les conservateurs

du musée afin d'ignorer jusqu'à la toute fin du processus ce qu'elle était en train de fabriquer. Dans l'exposition qui a suivi la résidence, les quatre objets confectionnés par l'artiste étaient présentés dans des vitrines à côté des artefacts de la collection ethnologique du Musée McCord. On créait ainsi volontairement une ambiguïté entre objets authentiques et objets reconstitués. Le centre de la salle d'exposition était occupé par une table-écran sur laquelle était projetée une vidéo montrant les mains de l'artiste en train de confectionner les objets en question. Quatre bornes multimédias reprenaient les vidéos en permettant au spectateur d'écouter les consignes qui avaient été lues à l'artiste par les conservateurs. Quant aux magazines consultés, ils étaient soigneusement présentés dans la première vitrine de la salle d'exposition, avec un agrandissement de patron intitulé *How to Make the Indian Bead Work*.



Pages 21-24
Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin, 2016
Projet réalisé en résidence au Musée McCord
Photo : Musée McCord





Décolonisation vs réconciliation

On constate que, dans *A Casual Reconstruction* et *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, le dialogue interculturel se construit dans l'acte de répétition, d'ailleurs inscrit dans le titre des œuvres : «reconstruction» pour l'une, «refaire» pour l'autre. Mais, dans les deux cas, la répétition ne vise pas une meilleure communication interculturelle – ou ce que l'on appelle depuis quelques années une «réconciliation». Au contraire, la répétition aggrave l'incompréhension entre les cultures. Cela est évident dans l'œuvre présentée au Musée McCord, pour laquelle l'artiste, cherchant volontairement à «mal faire» («doing it wrong»), s'est fait lire les consignes à la manière d'un script, sans savoir ce qu'elle faisait. Cette méconnaissance redouble, bien entendu, celle de la culture coloniale qui imprégnait la presse féminine du XIX^e siècle. Cette dernière s'intéressait au folklore des cultures autochtones au même moment où elle cherchait à les détruire par tous les moyens (les lois d'assimilation sont contemporaines des revues

consultées par l'artiste). En faisant le chemin inverse, Myre ne se livre pas à un geste de réappropriation culturelle : elle expose dans toute sa crudité la violence de l'appropriation culturelle coloniale. Refaire en plus mal les objets mal faits de la culture coloniale : c'est en cela que consiste le geste décolonial du travail de l'artiste. Ce ratage de la répétition est également présent, même si c'est de façon moins prononcée, dans l'œuvre de Carleton-sur-Mer. La polysémie de l'adjectif «casual» se trouvant dans son titre (adjectif qui peut signifier décontracté et amical ou désinvolte et fait par hasard) nous met sur la voie.

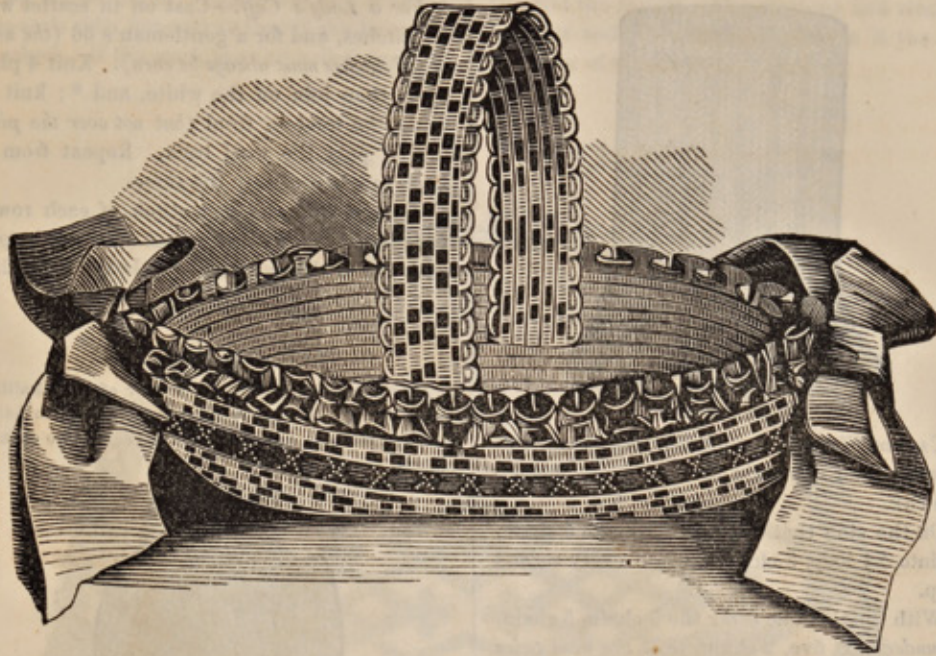
Le re-enactment de la conversation originale le soir du vernissage a perdu toute la spontanéité de l'échange du mois d'août. Ce ne sont plus des Autochtones qui relatent leurs expériences de vie, mais des Allochtones qui récitent un texte dont le contexte leur échappe en grande partie. Quelque chose d'essentiel a été perdu dans la «reconstruction». Mis en ligne sur le site de l'artiste, le document d'archives *A Casual Reconstruction (Excerpts) – Media Installation*, qui fait alterner des extraits de l'entretien du mois d'août et de sa répétition au mois d'octobre, expose dans toute sa force cette étrangeté de la reconstruction.

Mina M. Hare,
Marchands vendant des paniers
sur le quai de la gare,
Rivière-du-Loup, QC, 1898
Don de la Succession de James R.
Beattie, Musée McCord, MP-1989.272.51



INDIAN CANOE WORK-BASKET.

FOR CARRYING ON THE ARM, WITH A LITTLE PIECE OF WORK OR KNITTING.



Materials.—One ball of crochet cord, gray or drab; one knot of colored satin cord; satin ribbon, and a coarse crochet hook.

MAKE a chain loosely, nine inches long, and work on it one row of sc. Then hold on the cord, and work over it, 4 stitches, 2 ch, miss 2, 1 stitch over cord; 2 ch, miss 2, repeat to the end. At the finish of the row, cut off the crochet cord, but not the satin, which bend back along the next row, and work in the same way; only the last of the four stitches must come on the second chain stitch after the four of the previous round. The third row the same. At the fourth you again bend back the satin cord, and do the same stitches, making the fourth crochet stitch come over the third of last row. In the fifth row, the satin cord is, as in the third, ready to work over; do the same as the fourth. After these five, cut off the cord nearly close. Do one row of sc without the satin cord. Then the open row, thus: 1 long to stitch, 1 diamond open hem: repeat to the end. Then a row of sc. Now resume the satin cord; repeat the five rows with it, and the three without, until five cord stripes are done. Do one row of sc, and then a row *round*; that is, on the foundation chain as well, to close the two sides for the top of the basket.

With a needle and crochet cord join up and fasten the threads at the two ends.

Run a narrow ribbon through the open rows under the diamonds, and over the straight bars.

Make the handle exactly like one stripe, with the satin cord; with a simple scallop edge on each side, thus: *1 sc, 3 ch, miss 2. *repeat to the end.

2d row.—*1 sc on each ch, 1 sc over sc, inserting the hook in the row beneath it. *repeat to the end.

The handle should be about eleven inches long, and sewed inside the basket, which may be lined with silk, or not, according to the taste of the worker. The ends of the basket are drawn, so as to be rounded. Quill some ribbon, and set it on round the top, with a bow of broader ribbon at each end.

The diamond open-hem is worked thus: begin with the thread three times round the work, as for long treble crochet: do half the stitch, having drawn it twice through. Pass the thread twice more round, miss two, and work an ordinary long to stitch, only draw the hook through at the third movement; 2 ch, put the thread once over the hook, and do a dc stitch where the two bars join. A perfect cross or X is thus made.





A Casual Reconstruction, 2015
 Répétition pour la réalisation
 de la performance filmée
 Photo : Marie Novak

Que signifient ces écarts, ces ratages de la communication interculturelle entre Autochtones et Allochtones dans l'œuvre de Nadia Myre? Peut-être que la réconciliation ne peut pas se décréter? Peut-être qu'une véritable réconciliation - ou «conciliation», comme le dit l'artiste et théoricien métis David Garneau, qui réfute l'idée d'entente première sous-entendue dans le «ré» de réconciliation - passe d'abord par un processus de décolonisation qui suppose d'admettre que ce qui nous sépare les uns des autres est avant tout le résultat des processus d'assimilation et de ségrégation qui ont été mis en place au XIX^e siècle? Trop souvent le pouvoir politique et les institutions culturelles croient au pouvoir performatif de la réconciliation, comme s'il suffisait de la décréter pour qu'elle advienne. Dans les faits, les choses sont plus complexes, et même les institutions qui semblent les plus ouvertes à la cause autochtone montrent vite leur limite dès lors que des sujets moins consensuels sont abordés par les artistes. Nadia Myre le sait, elle qui a vu accoler à son œuvre *For Those Who Can Not Speak: the Land, the Water, the Animals and the Future Generations* (2013) - une photographie monumentale d'un collier wampum présentée dans le cadre de l'exposition *Sakahàn. Art indigène international* - un petit cartel précisant que «les points de vue exprimés dans cette œuvre [étaient] ceux de l'artiste et ne refl[étaient] pas ceux du Musée des beaux-arts du Canada».

La décolonisation passe aussi par le fait d'admettre que ces deux œuvres résistent (et échappent, d'une certaine façon) aux grilles de lecture de l'histoire de l'art contemporain occidental. À première vue, leurs propositions sont esthétiquement très différentes : l'œuvre de Carleton-sur-Mer privilégie le relationnel et le *re-enactment*, alors que celle de Montréal semble s'approcher d'un art axé sur la matérialité et l'objet, ce que l'on appelle aujourd'hui le *reskilling* (la requalification). Pourtant cette dichotomie n'a pas lieu d'être. Dans un entretien filmé disponible sur le site du centre Vaste et Vague, Nadia Myre explique qu'elle est allée à Carleton-sur-Mer avec l'idée de faire une sculpture, un filet, pour souligner la proximité de la ville avec l'océan. Mais créer un objet ou organiser un dialogue performé n'est pas, pour elle, quelque chose de fondamentalement différent. Car, comme le notait Joan M. Vastokas dans *Beyond the Artifact: Native Art as Performance*, dans la culture autochtone, «le faire artistique est un processus de performance, un engagement entre soi, un objet, et le cadre socio-environnemental dans toutes ses dimensions». Ceci vaut aussi pour *Decolonial Gestures*, où l'oralité est centrale au processus artistique, comme le soulignent les enregistrements des bornes multimédias. Ces deux œuvres mettent finalement en évidence la façon dont l'art contemporain autochtone se joue des catégories habituelles de l'esthétique occidentale. C'est aussi en cela que la démarche de Nadia Myre est politique.

¹ L'ensemble des images de ce portfolio est présenté avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Art Mûr.

² La loi fédérale C-31 adoptée en 1985 a apporté plusieurs modifications à la Loi sur les Indiens. Elle a entre autres permis aux femmes autochtones ayant épousé un Blanc de prétendre au statut d'Indienne.



A Casual Reconstruction, 2015
Vue de l'installation vidéo à Vaste
et Vague, Carleton-sur-Mer
Photo : Marie Novak