

1. Lee Maracle, « Blind Justice », in *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 2, No. 1, 2013, p. 134-136.
2. Cette performance collaborative de Skeena Reece et Jesse Scott est basée sur le clown sacré des Hopis (2009). <http://www.themedicineproject.com/skeena-reece.html>. Une autre œuvre de Reece qui décortique la guérison est *Nurse Shaman* (2008), où les spectateurs pouvaient prendre rendez-vous pour discuter de leur sentiment de culpabilité de blancs.
3. *Raven: On the Colonial Fleet* (2010), performance au SuperDeluxe@Artspace pour la 17^e Biennale de Sydney (Australie).
4. Le masque de Brando a été sculpté par Corey Bulpit et la couverture à boutons créée par Joseph Paul.
5. Commandée par la Belkin Gallery UBC pour l'exposition *Witnesses: Art and Canada's Indian Residential Schools* (2013), où je faisais partie de l'équipe commissariale.
6. Voir mon texte « Wisdom for All through Identity Politics: A Hopeful Idea », in *In the Wake of the Komagata Maru* (2015), Éd. Lisa Marshall et Jordon Strom. https://www.surrey.ca/files/In_the_Wake_of_the_Komagata_Maru_web.pdf
7. J'utilise ce terme par rapport à ma compréhension des théories de Walter Benjamin sur la vie comme chose artistique et poétique. Voir *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935).
8. Je crois que certains d'entre nous sont encore en mode survivance, d'autres en mode épanouissement avec une survivance toujours active. Voir Gerald Vizenor, *Survivance: Narratives of Native Presence* (2008). Le terme *thrivance* est en circulation depuis quelque temps, bien que j'en ignore l'origine. C'est Jaminie Issac qui l'a utilisé pour la première fois en contexte autochtone.

en partenariat avec



OBORO

www.oboro.net | 4001, rue Berri, local 301, Montréal (Oc) H2L 4H2 | 514 844-3250

MOUSSE

Skeena Reece

du 16 septembre au 21 octobre 2017

Embellie autochtone : l'art de Skeena Reece

« Je refuse d'être tragique » – Lee Maracle¹

Skeena Reece **élabore** depuis une quinzaine d'années un considérable *delectus* d'œuvres, mettant souvent en scène son propre corps. Que ce soit en performance, photo ou installation, Reece cartographie les discours et politiques de l'autoreprésentation, du traumatisme et du spirituel. Dans *Sacred Clown* (2008)², elle peint sur son corps nu et sans artifice des bandes en noir et blanc typiques du dieu farceur des Hopis. Une « Indienne » dévêtue et voluptueuse est déjà un lieu de négociation complexe, la violence coloniale et latérale n'étant jamais bien loin. Voici un corps qu'on doit nourrir et chérir. Dans la performance, Reece traverse le public assis pour monter sur scène, où elle présente une action à la *trickster* inspirée du stand-up, à la fois humble et humoristique, réparatrice et inquiétante. Elle arrive étrangement à inciter le spectateur à dépasser son propre regard et à reconnaître ce corps-identité-existence de femme autochtone, le confrontant à sa place dans ce territoire et son rapport avec celui-ci. Reece oblige le spectateur à se positionner face à sa différence.

Dans la performance *Raven: On the Colonial Fleet* (2010)³, Reece incarne un « big-boss », entourée de son équipe, faisant son entrée dans l'espace sur fond de hip-hop autochtone tonitruant. Elle ressemble à un champion de boxe, munie de sa couverture à boutons sur laquelle sont brodées une grenade bling-bling et des médailles militaires d'époque. Elle lance la couverture, et l'un des membres de son entourage l'attrape, alors que des images de divers conflits sur les droits de pêche autochtones sont projetées derrière elle. Puis elle se met à parler.

La documentation de cette performance montre Reece portant une coiffe traditionnelle d'homme, de la peinture de guerre et un corset. Elle détourne le genre et mélange une tenue de danseur masculin des Plaines avec une couverture et une jupe de la côte Nord-Ouest, et des cuissardes jadis provocantes aujourd'hui consensuelles. L'imagerie du Nord-Ouest donne à la tenue un côté guerrier-gangsta, et perturbe la trame narrative de l'œuvre. La jupe portefeuille arbore des dessins par Gord Hill du puissant et mythique oiseau-tonnerre survolant un groupe de gens sur lequel il laisse tomber des AK-47. Reece enfle ensuite un masque sculpté⁴ de Marlon Brando dans le rôle du Parrain. Cet amalgame du politique, du culturel et du sexuel donne lieu à un dynamisme exposant les complexités de la femme autochtone dans le contexte urbain et les façons dont le leadership des femmes et les traces des traditions matriarcales se transforment et perdurent dans la création artistique contemporaine.

Dans *Touch Me* (2013)⁵, Reece lave une « aînée blanche » alors que les deux versent des larmes de compassion, de soulagement, de deuil et de joie. Cette installation vidéo monobande parle de l'amour des autochtones, la femme lavée étant Sandra Semchuk, artiste et conjointe du regretté poète et universitaire cri James Nicholas. Il n'est pas question ici de réconciliation, mais de se connaître. Pendant que Reece lave tendrement son amie-sujet-collègue, il surgit des moments de connexion spirituelle profonde. En pleurant ensemble, les deux femmes — et les spectateurs — accèdent à une essence, un relâchement de traumatismes et une reconnaissance qui se transforme en action, puis en mouvement.

Dans les œuvres les plus récentes de Reece, elle continue de faire appel à son propre corps et aux politiques de réintégration d'un état sain. *There is time for love* (2016) présente un porte-bébé et un sac à mousse pour adultes. Ce sac, dont la forme (tressée, brodée, en cuir) varie de nation en nation, est habituellement donné au nouveau-né. Traditionnellement, on enveloppe le bébé de mousse et l'installe dans le porte-bébé qui, suspendu à un arbre ou posé au sol, assure la protection de l'enfant adoré-orné. En concevant un porte-bébé pour adultes, Reece crée un espace

d'appartenance narratif où ceux qui ont subi des violences et des abus aux mains de l'état-institution colonialiste peuvent se guérir, suggérant que la guérison de ce lourd héritage de déshumanisation systémique que portent les autochtones demeure possible.

Dans une autre œuvre, des photos noir et blanc dévoilent les contours et vallées de son corps où sont superposées des illustrations de Gord Hill : la crise d'Oka, des conquistadores, une mère et son enfant. Cette cartographie mêlant politique et amour aborde le corps comme champ de bataille, de traumatisme historique et d'espoir. Reece a aussi commandé un portrait à Collin Elder qui, avec un clin d'œil aux tableaux kitch de jeunes filles indiennes, à la Joconde et à la peinture naturaliste, la représente dans un style réaliste entourée de totems, d'ours et d'aigles. Ces œuvres déconstruisent les genres artistiques, dégageant un sens profond tout en demeurant ludiques – une combinaison que maîtrise Reece avec brio dans sa pratique. Le *trickster* ne chôme pas. En effet, Reece arrive à agencer humour, politique et sentiment afin de mettre en œuvre⁶ les histoires, réalités actuelles, traumatismes intergénérationnels et iconographies des autochtones, entremêlés, tordus et mis à nu, tout en s'intégrant elle-même à l'œuvre, au discours, et à l'analyse du colonialisme impérialiste-canadien-nouvel arrivant⁷ et de la survivance et de l'épanouissement festifs des autochtones⁸.

Skeena a encore créé, à nous tous de regarder –
qu'y trouverons-nous ? Son chemin, sa façon
puis en regardant, tout ce que je peux dire... tu me jettes à terre
tu as créé une beauté profonde à regarder
alors que nous regardons, pouvons-nous... prendrons-nous ?
Ne pas prendre, peut-être, même si l'offrande est généreuse
Donnons à ÇA, notre amour profond
pour porter son torrent, son éclat
hors les murs de la galerie
vers la justice !

Sa façon d'être dans le monde – suivons-la.

Dana Claxton