

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMMISSAIRE-TXAI : LA PRATIQUE DU COMMISSARIAT AVEC LE COLLECTIF
MAHKU (MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN)

THÈSE-INTERVENTION

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

DANIEL DINATO

AVRIL 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier tous les membres de MAHKU, en particulier Ibã Huni Kuin, pour leur patience, leur soutien et leur collaboration au cours de toutes ces années.

Je remercie ensuite mon directeur de thèse, Jean-Philippe Uzel, pour m'avoir accompagné tout au long de ce parcours. Sa lecture, son écoute et ses suggestions ont été essentielles au développement de ce projet du début à la fin. Je remercie également Laurent Jérôme qui m'a accueilli au début de mon séjour uqamien et qui a suivi par la suite avec attention et générosité mon parcours.

Je suis également infiniment reconnaissant de la collaboration et de l'ouverture de l'équipe de la SBC galerie d'art contemporain, en particulier Nuria Carton de Grammont, Carla Rangel et Antoine Bertron, sans qui je n'aurais pas pu élaborer les projets qui constituent le profil « intervention » de cette thèse.

Je voudrais également remercier l'équipe du Musée Innu de Mashteuiatsh, en particulier Isabelle Genest, Vicky Tremblay, Tania Jourdain et Carol-Anne Plante-Côté, ainsi que les artistes Sonia Robertson, Amélie Courtois et Soleil Launière, pour leur collaboration à la réalisation du programme public Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires.

Je remercie Milmurs Production, la Ville de Montréal et le Ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC), le Conseil des Arts du Canada (CAC), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le Consulat du Brésil et l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve pour l'appui indispensable à la réalisation de la murale du chant Hawe Henewakame (Le grand fleuve).

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude aux membres du jury, Els Lagrou, Marie Fraser, Léuli Eshrāghi et Laurent Jérôme pour leur temps, leur expertise et leur engagement.

Je remercie également Bruno Novelli et Zé Luís pour leur amitié et leur soutien tout au long de ce projet.

Merci infiniment à mes amis de Montréal, sans qui ce parcours aurait été beaucoup plus difficile : Luísa Monclar, Jino, Rodrigo D'Alcântara, Lara Erendira, Thiago Freitas, Alan Lopes, Sarah Barone, Antoine Betron et Sarah Heussaf.

Merci à Marie-Ève Courtemanche pour sa complicité et sa correction attentive de mon français.

Je remercie Vitor Queiroz pour sa précieuse amitié et ses lectures toujours stimulantes.

Finalement, je voudrais remercier mes parents, Monique et Cícero, ainsi que mon frère, ma belle-sœur et mon neveu, Thiago, Carol et Oliver. Malgré la distance, vous étiez avec moi tous les jours.

DÉDICACE

Aos Huni Kuin e ao Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	x
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xi
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN (MAHKU).....	19
1.1 IBÃ HUNI KUIN.....	23
1.2 MAHKU.....	32
1.3 VENDE TELA, COMPRA TERRA.....	38
1.4 YUBE INU, YUBE SHANU.....	46
1.5 CHANTS ET MIRAÇÕES.....	50
1.6 YUBE NAWA AINBU.....	57
1.7 YAME AWA KAWANAI.....	62
1.8 HAWE HENEWAKAME.....	69
1.9 HABIA KAYA.....	76
1.10 KAPETAWÃ.....	78
1.11 ŒUVRES-PONT.....	81
CHAPITRE 2 COMMISSAIRE-TXAI.....	86
2.1 TXAI(N).....	87
2.2 DEVENIR COMMISSAIRE-TXAI.....	97
2.3 TUDO É PERIGOSO. TUDO É DIVINO, MARAVILHOSO.....	110
2.4 YUBE INU, YUBE SHANU.....	114
2.5 MAHKU – CANTOS DE IMAGENS.....	117
2.6 VENDE TELA, COMPRA TERRA.....	120
2.7 HAWE HENEWAKAME.....	128

2.8 ASSI SHEUEIAU / MAI KEMANAME KANI / ÉCHOS DES TERRITOIRES	129
2.9 LA 60 ^e BIENNALE DE VENISE.....	135
CONCLUSION.....	141
ANNEXE A DOCUMENTS SUPPLÉMENTAIRES LIÉS AUX PROJETS QUI CONSTITUENT LE VOLET INTERVENTION DE CETTE THÈSE.....	147
ANNEXE B LE MIYUI KAYA DE NAĪBU	150
BIBLIOGRAPHIE	155

LISTE DES FIGURES

Figure I.1.1 <i>Yutã Isinipatu</i> , Isaka Menegildo (MAHKU), 2011. Crayons sur papier, 21 x 29,7 cm.....	18
Figure 1.1 <i>Nixi Pae - O espírito da floresta</i>	27
Figure 1.2 Liste des participants à l'atelier à l'origine du collectif	31
Figure 1.3 Vue de l'exposition <i>MAHKU : Mirações</i> au Musée d'art de São Paulo, 2023	37
Figure 1.4 Installation in situ. <i>Kapewë Pukeni</i> [Pont alligator], 2024, La Biennale di Venezia	37
Figure 1.5 Dessin inspiré du contrat d'achat-vente d'un terrain, créé par Pedro Maná, 2022.....	45
Figure 1.6 <i>Yube Inu, Yube Shanu</i> , Pedro Maná (MAHKU), 2017. Acrylique sur toile. 240x165cm.....	50
Figure 1.7 <i>Yube Nawa Ainbu</i> , Cleiber Bane (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x59 cm.....	58
Figure 1.8 <i>Yube Nawa Ainbu</i> , Manuel (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm	59
Figure 1.9 <i>Yube Nawa Ainbu</i> , Pedro Mana (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm	60
Figure 1.10 <i>Yube Nawa Ainbu</i> , Eliésio (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm	61
Figure 1.11 <i>Yame Awa Kawanai</i> , Cleiber Bane (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm.....	65
Figure 1.12 <i>Yame Awa Kawanai</i> , Rita (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm.	66
Figure 1.13 <i>Yame Awa Kawanai</i> , Edilene Yaka (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm	67
Figure 1.14 <i>Yame Awa Kawanai</i> , Isaka (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm.....	68
Figure 1.15 <i>Yame Awa Kawanai</i> , Cleiber Bane (MAHKU), 2022. Acrylique sur toile, 165 x 270 cm	69
Figure 1.16 Vue de la murale <i>Hawe Henewakame</i>	75
Figure 1.17 Vue de la murale <i>Hawe Henewakame</i>	75
Figure 1.18 Vue de la murale <i>Hawe Henewakame</i>	76
Figure 1.19 Logotype MAHKU	81
Figure 2.1 Peinture murale de MAHKU dans la salle de cours de SEMEC.....	101
Figure 2.2 Les artistes Jaider Esbell et Denilson Baniwa à l'ouverture de <i>Turismo Exótico Espiritual</i> ...	102
Figure 2.3 Vue de l'exposition <i>Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso</i> avec des œuvres de Bruno Novelli et MAHKU	112

Figure 2.4 Vue de l'exposition <i>Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso</i> avec des œuvres de Bruno Novelli et MAHKU	113
Figure 2.5 Vue de l'exposition <i>Yube Inu, Yube Shanu</i>	116
Figure 2.6 Vue de l'exposition <i>Yube Inu, Yube Shanu</i>	117
Figure 2.7 Vue de l'exposition <i>MAHKU – Cantos de Imagens</i>	119
Figure 2.8 Vue de l'exposition <i>MAHKU – Cantos de Imagens</i>	120
Figure 2.9 Vue de l'exposition <i>Vende tela, compra terra</i>	124
Figure 2.10 Vue de l'exposition <i>Vende tela, compra terra</i>	125
Figure 2.11 Vue de l'exposition <i>Vende tela, compra terra</i>	126
Figure 2.12 Soléil Launière, Amélie Courtois, Pedro Maná, Cleiber Bane et Sonia Robertson	132
Figure 2.13 Cercle de partage au Musée Innu de Mashteuiatsh	133
Figure 2.14 Les œuvres des artistes Innu (à gauche) et Huni Kuin (à droite) terminées après l'atelier de co-création	134
Figure 2.15 Vue de l'exposition <i>Vende tela, compra terra</i> réactivée au Musée Innu en février 2024.....	135

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 <i>Yube Nawa Ainbu</i>	57
Tableau 1.2 <i>Yame Awa Kawanai</i>	62
Tableau 1.3 <i>Hawe Henewakame</i>	70

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

ASKARJ	<i>Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão</i>
CAC	Conseil des Arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CPI	<i>Comissão Pró-Índio do Acre</i>
DEPA	Doctorat en Études et Pratiques des Arts
FAAP	<i>Fundação Armando Álvares Penteado</i>
MAHKU	<i>Movimento dos Artistas Huni Kuin</i>
MASP	<i>Museu de Arte de São Paulo</i>
MCC	Ministère de la Culture et des Communications du Québec
SBC	SBC Galerie d'art contemporain
SEMEC	<i>Secretaria de Educação e Cultura do município de Jordão</i>
UNICAMP	<i>Universidade de Campinas</i>
UQAM	Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Cette thèse-intervention porte sur l'histoire du collectif MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) et sur le développement d'une démarche curatoriale que j'ai nommée « commissaire-txai » qui consiste en une approche autoréflexive et collaborative basée sur des relations à long terme avec les membres de ce mouvement artistique. MAHKU est un collectif d'artistes et de chercheurs du peuple Huni Kuin fondé en 2012 dans la Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão, qui trouve son origine dans les recherches intergénérationnelles visant la reprise des chants huni meka entamées par Ibã Huni Kuin dans les années 1980. Inspiré par le pacte ethnographique établi entre l'anthropologue Bruce Albert et le chaman Davi Kopenawa, j'ai mis en place dans le cadre de cette thèse un pacte curatorial avec les artistes de ce collectif. Il s'agit d'une démarche procédurale, non seulement axée sur l'organisation d'expositions, mais surtout sur la production de (bonnes) relations, qui cherche à promouvoir leur production artistique. Le volet « intervention » de cette recherche est constitué par l'exposition *Vende tela, compra terra*, tenue à la galerie SBC d'art contemporain (Montréal, Québec) en septembre 2022 et réactivée en février 2024 au Musée Innu de Mashteuiatsh (Mashteuiatsh, Québec), ainsi que par le programme public *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires* réalisé dans ce même musée et par la peinture murale du chant *Hawe Henewakame* réalisée sur les murs de la Piscine Paul-Émile Sauvageau dans l'est de l'île Montréal, tous deux en juillet 2023. Ces trois projets sont nés d'un dialogue entre MAHKU, l'équipe de la SBC Galerie pour l'art contemporain et moi-même et ont été développés entre 2021 et 2023.

Mots clés : Commissariat d'art, art autochtone contemporain, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), pacte curatorial, commissaire-txai.

ABSTRACT

This research-creation thesis focuses on the history of the MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) collective and on the development of a curatorial approach that I have named « curator-txai », consisting of a self-reflexive and collaborative approach based on long-term relationships with the members of this artistic movement. MAHKU is a collective of artists and researchers from the Huni Kuin people founded in 2012 in the Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão, whose origins lie in the intergenerational research of the revival of *huni meka* chants undertaken by Ibã Huni Kuin in the 1980s. Inspired by the ethnographic pact established between anthropologist Bruce Albert and shaman Davi Kopenawa, I set up a curatorial pact with the artists of this collective as part of this thesis. It's a procedural approach, not only focused on the organization of exhibitions, but above all on the production of (good) relationships, seeking to promote their artistic production. The « intervention » component of this research is composed by the exhibition *Vende tela, compra terra*, held at the galerie SBC Gallery of contemporary art (Montreal, Quebec) in September 2022 and reactivated in February 2024 at the Musée Innu de Mashteuiatsh (Mashteuiatsh, Quebec), as well as the public program *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires* realized in this same museum and the mural of the song *Hawe Henewakame* realized on the walls of the Piscine Paul-Émile Sauvageau. These three projects were born from a dialogue between MAHKU, the SBC Gallery team and myself, and were developed between 2021 and 2023.

Keywords: Art curating, contemporary indigenous art, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), curatorial pact, curator-txai.

INTRODUCTION

Il est possible d'affirmer que cette thèse en études et pratiques des arts (profil intervention¹) s'est amorcée au moment de mon premier contact avec le travail de MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), collectif d'artistes et chercheurs du peuple Huni Kuin², qui s'est paradoxalement produit à Paris par l'intermédiaire de la reproduction d'une de leurs œuvres. En 2012, alors que je déambulais dans les couloirs d'une librairie, cette image m'a captivé. L'œuvre *Yutã Isinipatu* présentée en couverture du catalogue de l'exposition Histoires de Voir, organisée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris la même année, m'a regardée, tordant la séparation classique entre sujet et objet. A ce moment-là, sans que je le sache encore, une relation de *txai*³, à l'origine de cette thèse d'intervention, commençait à se tisser entre nous. En regardant l'image, je me demandais pourquoi les grenouilles coupaient-elles des arbres ? Pourquoi le fond jaune avec un seul œil ? Qu'est-ce qui était écrit sur l'image ? Pourquoi les bords étaient-ils peints avec les motifs d'une *jiboia*⁴? J'ai à la fois eu l'impression que l'œuvre m'invitait à m'approcher pour en connaître davantage sur l'univers qu'elle présentait, mais aussi qu'elle conservait avec moi une certaine distance, puisque j'ignorais totalement les références qu'elle contenait. En tant que personne

¹ La thèse-intervention consiste en la rédaction d'une thèse et en la réalisation d'un projet. Dans ce profil, 50 % de l'évaluation porte sur le texte de réflexion et 50 % sur l'intervention : <https://doctorat-arts.uqam.ca/le-programme/>

² Les Huni Kuin (« vraies personnes/gens »), également connus sous le nom de Kaxinawá, parlent le *hantxa kuin* (« vraie langue ») de la famille linguistique Pano. Ils vivent dans l'État d'Acre, répartis sur douze terres autochtones délimitées, où ils totalisent environ 14 000 personnes (Federação do Povo Huni Kuin do Estado do Acre, Fephac, 2019) et au Pérou, où ils sont approximativement 2 419 personnes (INEI, 2007). Les membres du collectif MAHKU vivent sur la *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão*, un territoire de 87 000 hectares situé sur les rives du fleuve Jordão (État d'Acre, nord du Brésil) dans la forêt amazonienne. Comme l'explique l'anthropologue Bárbara Keinfenhein : « Huni, Honi, Uni signifient « homme » dans le sens « être humain » et Kuin, Kon et Koi (traduits souvent à tort par « vrai ») se réfèrent à chaque fois au plus petit noyau endogène du groupe. La confusion des nominations n'est donc pas la conséquence d'un manque d'acuité quant au recueil des données par les chercheurs ; elle renvoie au cœur même de la conceptualisation de l'altérité. Elle révèle à la fois la dynamique relationnelle et différentielle à l'intérieur de l'ensemble Pano, mais aussi le champ « imaginé » de l'Autre-étranger, extérieur à cet ensemble. » (Keinfenhein, 1990, p. 80). Suivant l'autrice, on pourrait dire que Huni Kuin renvoie à une identité relationnelle, définie en contraste et en dialogue avec l'altérité, généralement définie par le terme *nawa*.

³ Nous reviendrons sur cette concept clé pour ma thèse.

⁴ *Jiboia* est le nom populaire en portugais du serpent *boa constrictor*. Dans cette thèse, j'ai choisi de garder ce mot en portugais, un nom féminin, contrairement à « serpent » en français.

allochtone, je n'avais pas les outils pour comprendre ce que je voyais. J'ai alors pris conscience de ma différence et je me suis senti comme un étranger⁵ (Garneau, 2014) pour la première fois devant ce monde auquel les artistes de ce collectif nous donnent accès à travers leurs peintures et dessins.

Quatre ans plus tard, soit en 2016, j'ai entamé une maîtrise en anthropologie sociale⁶ qui avait comme objectif de comprendre l'histoire et les fondements de la pratique artistique du MAHKU, ainsi que les « intentionnalités complexes⁷ » (Gell, 1996) évoquées par leurs œuvres⁸. Ce fut dans

⁵ L'artiste et commissaire Métis David Garneau décrit ainsi son contact avec l'œuvre *Spirit Dreaming* - produite par les artistes aborigènes australiens Tim Leura Tjapaltjarri and Clifford Possum Tjapaltjarri - et son sentiment d'être un étranger puisqu'il n'a pas accès aux sens qu'elle véhicule : « From the moment I first saw *Spirit Dreaming* through Napperby Country (1980) my enjoyment was immediate and uncritical. While other things in the National Gallery of Victoria, Melbourne attracted me, this held me fast. Rather, it had me pacing, absorbing and absorbed, smiling, puzzling; my heart pounded. Certainly, the painting's mural-like size demands attention. Its harmonious palette, compositional variety yet rhythmic stability, and its pleasing details maintain that engagement. But I also felt the tension that comes from knowing that the work bristles with intentions and meanings that are unavailable to me. A collaborative work by two skin brothers, skilled hands and confident intelligences organised the formal elements not only to incite aesthetic delight but also to communicate meanings that make me a longing stranger. Perhaps these two artists would feel a similar frisson before the Sistine Chapel. » (Garneau, 2014, p. 315).

⁶ J'ai réalisé une maîtrise en anthropologie sociale à l'Université de Campinas (UNICAMP) entre 2016 et 2018, période durant laquelle j'ai aussi commencé à travailler en tant que commissaire d'exposition en collaboration avec MAHKU. Le mémoire, intitulée *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*, peut être consultée, en portugais, à l'adresse suivante : [https://www.academia.edu/39572352/Os caminhos do MAHKU Movimento dos Artistas Huni Kuin](https://www.academia.edu/39572352/Os_caminhos_do_MAHKU_Movimento_dos_Artistas_Huni_Kuin). Dans ma maîtrise, je me suis concentrée sur la pratique de MAHKU, contrairement à cette thèse d'intervention, dans laquelle je développe et analyse ma collaboration avec le collectif, en me penchant notamment sur les interventions réalisées au Québec/Canada.

⁷ Dans cet article, l'anthropologue britannique Alfred Gell soutient que les pièges de chasse peuvent aussi être présentés comme des œuvres d'art du fait qu'ils incarnent et évoquent des intentions complexes liées à la relation entre les hommes et les animaux. Selon l'auteur : « These devices embody ideas, convey meanings, because a trap, by its very nature, is a transformed representation of its maker, the hunter, and the prey animal, its victim, and of their mutual relationship, which, among hunting people, is a complex, quintessentially social one. That is to say, these traps communicate the idea of a nexus of intentionalities between hunters and prey animals, via material forms and mechanisms. I would argue that this evocation of complex intentionalities is in fact what serves to define art-works, and that suitably framed, animal traps could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness. » (Gell, 1996, p. 29). En suivant cet argument, nous pourrions dire que tout piège de chasse n'est pas une œuvre d'art, mais que toute œuvre d'art opère comme un piège de chasse.

⁸ Je suis conscient que, comme l'a souligné, entre autres, Smith (1999) et Garneau (2016), la démarche de recherche, de traduction et de compréhension des cultures ou œuvres dites des « Autres » peut être considérée comme une posture coloniale. Selon ce dernier auteur : « The colonial attitude is characterized not only by scopophilia, a drive to look, but also by an urge to penetrate, to traverse, to know, to translate, to own and exploit. The attitude assumes that everything should be accessible to those with the means and

ce contexte que j'ai pu rencontrer les artistes du collectif pour la première fois⁹, alors qu'Ibã Huni Kuin, son fondateur, ainsi que Cleiber Bane et Pedro Maná, deux de ses huit membres, participaient à des activités à São Paulo, ville où j'habitais à l'époque. Je suis alors allé me présenter et valider avec eux mon projet de recherche. Au cours de ces journées passées auprès d'eux, en plus d'être initiée à l'univers conceptuel et visuel du collectif, j'ai appris à être « l'Autre de l'Autre ». Ils m'ont enseigné que les Blancs¹⁰, en plus d'être appelés *nawa*¹¹, un mot qui désigne les étrangers, peuvent aussi être considérés comme *txai*, le « terme relationnel par excellence des Huni Kuin » (Lagrou, 2023, p. 47), position à partir de laquelle je développe ma démarche curatoriale présentée dans

will to access them; everything is ultimately comprehensible, a potentiel commodity, resource, or salvage. » (Garneau, 2016, p. 23) ». On pourrait également me reprocher de pratiquer dans cette thèse la scopophilie dont parle Garneau, en rendant publics des enseignements secrets des chants rituels et des récits de création Huni Kuin. J'aimerais répondre à ce reproche, en précisant que ma démarche ne révèle aucun contenu sacré, mais surtout qu'elle s'inscrit dans une logique de diffusion des connaissances voulue par les membres de MAHKU eux-mêmes. En présentant leurs œuvres et certaines dimensions de la culture Huni Kuin dans leurs expositions, tels que les chants rituels et les récits de création, ils se placent en position de pédagogue et essaient ainsi de se faire comprendre et de se faire respecter par le public. La pratique artistique du collectif, en général, et la trajectoire d'Ibã, en particulier, impliquent une pédagogie interculturelle dont les résultats sont surprenants. Sur ce sens, il convient de mentionner qu'un livre trilingue (hantxa kuin, portugais, espagnol) d'Ibã est sur le point d'être publié contenant tous les chants rituels qu'il connaît. Il faut également préciser que cette attitude consistant à diffuser certaines de ses connaissances auprès d'un public plus large ne se limite pas à Ibã et aux membres du collectif MAHKU. Il existe actuellement une vaste littérature produite par les Huni Kuin eux-mêmes, parmi laquelle je citerais les livres *Shenipabu Miyui : historia dos antigos* (1995), un livre bilingue (portugais-hantxa kuin) contenant 12 récits Huni Kuin, *Huni Meka - Cantos do Nixi Pae* (2007), un ouvrage contenant un recueil de 20 chants rituels accompagné de deux CDs, *Huni kuin hiwepaunibuki = A história dos caxinauás por eles mesmos = La historia de los cashinahuas por ellos mismos* (2013), un livre trilingue (hantxa kuin, portugais, espagnol) racontant l'histoire des Huni Kuin de leur propre point de vue, ainsi que les plus récents *Una Isi Kayawa : livro da cura* (2014), réalisé en collaboration avec le *pajé* Agostinho Ika Muru, et *Una Shubu Hiwea - Livro Vivo do Povo Huni Kuĩ do rio Jordão* (2017), réalisé en collaboration avec le *pajé* Dua Busê. Toutes ces publications, ainsi que la pratique de MAHKU, il faut le dire, font partie de ce que les Huni Kuin appellent le *xinã bena* (« nouvelle époque »), une période marquée par une sorte de renaissance culturelle, dont nous reparlerons au chapitre 1. Pour finir, il est important de préciser que les Huni Kuin participent aussi à un vaste réseau néo-chamanique, sujet qui n'est pas abordé dans cette thèse, qui s'étend à travers le Brésil et le monde, dans lequel ils présentent également leurs savoirs et leur culture. Sur ce sujet, voir Coutinho (2016).

⁹ Cette rencontre sera détaillée au chapitre 2.

¹⁰ Tel est comme les Huni Kuin appellent tous les allochtones en général. En plus, les Blancs sont aussi appelés « *nuku itsama* » et « descendants des guêpes ». Le premier terme peut être traduit par « ceux qui n'ont pas notre odeur ». La relation avec les guêpes, à son tour, est due à la faible capacité de dialogue des allochtones qui, à la moindre discussion, passent immédiatement à l'attaque physique.

¹¹ *Nawa* est presque toujours utilisé comme synonyme de Blanc par les artistes de MAHKU, bien que le groupe d'« Autres » (humains et plus qu'humains) que le terme recouvre soit plus large. Nous reviendrons sur ce concept au chapitre 1.

cette thèse¹². Comme nous allons le voir, ces deux concepts évoquent à la fois la méfiance et le recul qu'ils ont envers les Allochtones, mais aussi leur ouverture à l'établissement d'échanges et d'alliances. Ces instants au cours desquels je prenais conscience de ma distance et de ma propre étrangeté par rapport à leur univers, ont constitué le point de départ des réflexions qui ont permis l'élaboration de ce travail de recherche. Dès lors, bien que mes efforts pour comprendre les réflexions des artistes et de leurs œuvres soient essentiels, ils m'ont souvent semblé provisoires, voire insuffisants. Alors que je pense saisir et maîtriser leurs propos, de nouvelles nuances apparaissent, transformant alors ma compréhension des choses. Ce mouvement équivoque m'a toutefois motivé à continuer d'entretenir la relation et l'apprentissage avec les artistes du collectif.

Dans le cadre de ma maîtrise, au cours de laquelle j'ai mené une ethnographie d'environ trois mois avec le collectif, j'ai eu également l'occasion de vivre mes deux premières expériences en tant que commissaire, des tentatives qui étaient encore embryonnaires à ce moment, mais qui m'ont par la suite ouvert une multitude de possibilités, dont parmi elles on peut compter cette recherche de doctorat. En 2017, en collaboration avec Ibã, nous avons d'abord organisé la peinture d'une murale dans la ville de Jordão¹³ (État d'Acre, Brésil), où la majorité des artistes du collectif résident, et j'ai ensuite commissarié ma première exposition d'art, nommé *Turismo Exótico Espiritual* (Tourisme exotique spirituel), comptant, parmi la production d'autres artistes, la présence de 24 dessins de MAHKU. À la suite de ces expériences, deux points sont devenus évidents pour moi. Tout d'abord, qu'il était nécessaire de co-construire activement des situations (que ce soit des ateliers, des expositions ou des peintures murales) afin de voir les artistes de MAHKU s'adonner à

¹² Cette thèse-intervention explore ma collaboration spécifique avec le collectif MAHKU, ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que cette collaboration est unique et qu'il n'en existe pas d'autres. Ibã Huni Kuin, le mentor intellectuel du collectif, est un habile diplomate et, comme il le dit lui-même, « j'ai environ huit cents personnes autour de moi » (Carnevale, 24). Je ne suis pas le premier - ni je ne serai le dernier - *txai* à travailler avec les membres de ce collectif. Notre collaboration doit donc être comprise comme un moment précis dans une chaîne de relations qu'Ibã et les autres artistes du collectif ont construites au cours de leur vie.

¹³ Jordão a une population estimée de 9.222 personnes (IBGE, 2022), dont près d'un tiers s'identifie comme Huni Kuin. Il s'agit d'une ville divisée, où les autochtones vivent dans une sorte de ghetto qu'ils ont nommé le quartier Kaxinawá. L'indice de développement humain (IDH) de Jordão est de 0,469 (2010) - l'IDH canadien, par exemple est de 0,935 (2022) - et une étude réalisée auprès de 836 enfants des zones urbaines et rurales de la municipalité a révélé que 49,2 % souffrent de malnutrition infantile (Araújo, 2017). Chez les enfants Huni Kuin, cependant, la situation est encore pire, atteignant « une prévalence de la malnutrition supérieure à 80 % » (Araújo, 2017, p. 46, notre traduction).

la peinture. Deuxièmement, qu'il serait difficile, voire impossible ou même problématique d'un point de vue éthique, de rompre les relations qui ont rendu la recherche possible, une fois le diplôme de maîtrise obtenu. Le premier point révèle que, comme nous allons voir au chapitre 1, les artistes du MAHKU ont d'innombrables autres responsabilités collectives reliées à leurs contextes de vie, telles que la plantation de récoltes et l'aide à l'entretien de leurs *aldeias*¹⁴ et qu'ils ne sont donc pas toujours en train de travailler sur leurs projets artistiques. Dans ce contexte, la pratique artistique n'est pas conçue comme une *profession* à part, mais plutôt comme l'une des multiples stratégies mises en œuvre pour assurer la continuité de leur communauté et le bien-être de leurs familles. Le second point relève de l'importance, pour les artistes du collectif en général et pour Ibã en particulier, de s'impliquer dans des projets qui apportent des améliorations concrètes à leur vies. En d'autres termes, il est apparu clairement qu'Ibã et les autres artistes du collectif ne me transmettaient pas patiemment leurs savoirs tout au long de mon ethnographie sans attendre une forme de réciprocité en retour.

Trois ans plus tard, soit en 2020, souhaitant alors poursuivre ma relation avec le collectif et approfondir ce processus de rétribution envers la générosité de ses artistes, j'ai entrepris ce doctorat afin de développer, en collaboration avec eux, une démarche curatoriale à la fois sur les plans théorique et pratique. L'approche curatoriale présentée dans cette thèse représente ainsi une tentative de ma part de restituer, à mon échelle, les connaissances généreusement partagées par les artistes du collectif, et en particulier par Ibã Huni Kuin. À cette époque, le Brésil, mon pays natal, avait à sa tête un président d'extrême droite qui ne reconnaissait pas les droits des peuples autochtones et qui a réduit de manière drastique le financement des universités, deux raisons pour lesquelles j'ai décidé d'émigrer au Canada/Québec pour réaliser ce projet. En choisissant alors de réaliser ma thèse au sein du Doctorat en Études et Pratiques des Arts (DEPA) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), il m'a toutefois fallu apprendre à naviguer entre quatre langues: le portugais, l'hantxa kuin, le français et l'anglais¹⁵. Cela a sans doute constitué l'un des plus grands

¹⁴ *Aldeias* sont les petits villages dans lesquels vivent la plupart des Huni Kuin de la région. Ibã Huni Kuin et Cleiber Bane, par exemple, vivent dans le village *Chico Curumim*, qui compte environ 150 habitants, tandis que Pedro Mana vit dans le village *Igarapé do Macedo*, qui compte une quarantaine d'habitants. Ces villages n'ont pas d'électricité et se trouvent jusqu'à douze heures de navigation de Jordão.

¹⁵ À cet égard, je dois souligner que mes efforts pour écrire dans une autre langue auraient été vains sans l'aide de l'application de traduction virtuelle DeepL et les corrections attentives et précises de Marie Ève-Courtemanche et Étienne Levac, envers qui je suis infiniment reconnaissant.

défis de ce projet et, à cet égard, j'aimerais que cette thèse soit comprise comme faisant partie de notre effort collaboratif pour promouvoir leur pratique artistique et contribuer à l'expansion de leur réseau à l'échelle internationale. C'est pourquoi elle a été rédigée en français, une langue que je parlais à peine au début de mes études à Montréal, mais dont la portée mondiale est plus vaste que celle du portugais, ma langue maternelle. Comme nous allons voir aussi dans le chapitre 1, la traduction, non seulement entre langues, mais aussi entre ontologies et mondes est un élément fondamental de la pratique artistique de MAHKU, et qui s'applique également à mon travail avec eux. Apprendre d'autres codes pour survivre et prospérer est l'une des nombreuses leçons que les artistes du collectif nous enseignent à travers leur parcours, un chemin qui a commencé au nord du Brésil en 2012 et qui a culminé - du moins jusqu'à présent - avec leur participation à la 60ème Biennale de Venise en 2024.

Peu après mon arrivée à Montréal, alors que j'essayais encore de tisser mon propre réseau au sein de la ville, une pandémie mondiale a éclaté, nous contraignant à nous isoler les uns des autres. Des jours, des semaines et des mois chez soi. Paradoxalement, à une époque où les rencontres en personne étaient interdites, j'ai cherché à développer une pratique curatoriale, non seulement axée sur l'organisation d'expositions, mais surtout sur la production de relations, de rencontres et de contacts entre-mondes. Au Brésil, avec la progression de la Covid-19, la situation déjà grave des peuples autochtones est devenue encore plus difficile¹⁶. Pour atténuer un peu le choc, plusieurs réseaux d'appui ont été créés en dialogue avec les membres de MAHKU. À ce moment-là, tout comme aujourd'hui encore, je maintenais un contact hebdomadaire avec eux via *Whatsapp*. Dans ces entretiens, nous abordons à la fois des sujets du quotidien et des questions plus approfondies sur le travail du collectif, y compris celles soulevées dans ce document¹⁷. Ces informations m'ont toujours été transmises avec une extrême générosité et l'intérêt de les faire circuler. Lors d'un de nos appels, l'artiste Pedro Maná m'a annoncé qu'il allait être père pour la première fois et m'a invité,

¹⁶ La négligence des autorités locales a conduit à une situation catastrophique, entraînant la mort de plus de 713 000 personnes à ce jour (septembre 2024).

¹⁷ De plus, depuis 2021, je me rends au moins une fois par an à Jordão ainsi que dans les villages (*aldeias*) où vivent les artistes du collectif. Ces séjours ont été l'occasion de développer les projets d'exposition qui seront décrits au chapitre deux, tout en approfondissant ma compréhension du processus artistique du collectif.

avec sa compagne Shekuani, à être le parrain¹⁸ de leur fille qui allait s'appeler Clarice Ikuani¹⁹. Quelques mois plus tard, Cleiber Bane et sa femme Siá m'ont également invité à devenir le parrain de leur fils Siã, créant aussi un lien de parenté impliquant des obligations et la réciprocité entre nous. Il faut alors tenir en compte que ma démarche curatoriale, telle qu'elle est présentée dans cette thèse, s'inscrit dans un processus élargi de relations d'affinité, où les frontières entre le personnel et le professionnel sont devenues presque inexistantes.

Avant de présenter la structure de cette thèse, il convient de souligner que, dans le contexte artistique brésilien, la production de MAHKU s'inscrit dans le mouvement plus large de l'*Arte Indígena Contemporânea*²⁰ (art autochtone contemporain), tel qu'il a été nommé par Jaider Esbell²¹, artiste de la nation Macuxi décédé en 2021. Ce terme fait référence de manière générale à la présence de plus en plus significative d'artistes autochtones occupant des espaces importants au sein du réseau culturel brésilien, dont l'un des moments les plus marquants fut la 34e Biennale de São Paulo réalisé en 2020/2021, rebaptisé par Esbell de *Bienal dos Índios* (Biennale des

¹⁸ Cette démarche fait écho à un phénomène constaté par Lévi-Strauss en 1943 lors de son expérience avec les Nambikwara au Brésil. Selon lui: « The stranger or newcomer was adopted by means of the reciprocal appellation of compère or commère which he received from-and returned to--his male adult contemporaries. On the other hand, since the stranger usually assimilated himself to the group by marrying within his new community, the terms compère and “brother-in-law” soon became synonymous, so that men allied by marriage usually called each other only by the first term. In all small communities of Mediterranean Europe and of Latin America, the compère or compadre is an actual or a potential brother-in-law. » (Lévi-Strauss, 1943, p. 408). À ce sujet, il faut mentionner que le parrainage est une institution courante en Amérique Latine, marquant fréquemment des relations asymétriques entre individus de différents groupes ou origines. Je tiens à remercier Els Lagrou pour cette précision.

¹⁹ Les Huni Kuin ont généralement deux prénoms, un dans leur propre langue, en l'occurrence Ikuani, et un autre en portugais, le seul à être officiellement enregistré sur les pièces d'identité délivrées par le gouvernement brésilien.

²⁰ Le milieu artistique brésilien a connu depuis 2019 une hausse de la présence autochtones grâce au travail et aux initiatives d'artistes tels que Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano et MAHKU eux-mêmes. Symptomatique de ce phénomène récent est le constat de Veiga (2021) selon lequel 2021 fut l'année où le Brésil a « découvert » l'art autochtone.

²¹ Jaider Esbell (1979-2021) était un artiste, écrivain, commissaire d'exposition, galeriste et activiste pour l'affirmation des arts et des droits des peuples autochtones. Son activisme a joué un rôle fondamental dans l'ouverture de la scène artistique brésilienne à la production autochtone. En 2021, il a participé à la 34e Biennale de São Paulo et a été le commissaire, avec Paula Berbert, de l'exposition *Moquém_Surari : arte indígena contemporânea* (Museu de Arte Moderna, São Paulo). Ses œuvres font désormais partie des collections du Centre Pompidou, de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du MALBA (Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires), de la Pinacothèque de São Paulo, entre autres.

autochtones), qui contenait pour la première fois la présence de huit artistes autochtones²². Au niveau international, la production d'artistes dits non occidentaux, comme MAHKU, profite aussi certainement du sillage pavé par des expositions comme *Magiciens de la Terre*²³, commissariée par Jean-Hubert Martin à Paris en 1989 et considérée comme un des projets précurseurs de la globalisation de l'art²⁴. Plus récemment, le mouvement appelé de « indigenous turn²⁵ » (McMaster *et al.*, 2013) par le commissaire Gerald McMaster, qui se traduit par une présence sans précédent d'artistes autochtones dans des expositions majeures telles que la Documenta et la Biennale de Venise - dont la présence de MAHKU dans la dernière édition est un exemple - a certainement

²² Abel Rodríguez, Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Jaider Esbell, Jaune Quick-to-see-Smith, Seba Calfuqueo et Sueli Maxakali

²³ Cette exposition a fait l'objet de nombreuses critiques, parmi lesquelles je tiens à souligner celle du commissaire de la nation Siksika (Cris des plaines) Gerald McMaster: « In 1989, for the exhibition *Magiciens de la terre* at the Centre Pompidou in Paris, Primitivism's discursive influence brought together Western and non-Western artists with a nostalgic hope of discovering true magicians, at once artists and shamans. The Canadian Ojibway artist Norval Morrisseau participated but did not attend; a docile selection of paintings represented him instead. More than a painter, Morrisseau's shamanic practice is transcendent; we get visual glimpses in the work but never enough to be fully revealing. The organizers little understood that shamanism is not a public act to be aestheticized. Similar acts of presenting so-called primitive peoples are not new, but this was the first time living "primitive" artists met sophisticated "neo-primitivists" to share in some sort of public exhibitionary Powwow. Though this was a case of highly intelligent curators desperately wanting to expand art's global horizons, artists {magiciens} like Morrisseau are content with being tied to localized practice; they understand that spiritual power cannot exist in forms of public spectacle, rather, the audience participates in an intercultural dialogical aesthetic. Though *Magiciens* did open up space for non-Western artists, I think the curators completely misunderstood who their guests were. » (McMaster, 1999, p. 119). Cette critique posait déjà l'importante question de savoir comment présenter dans des contextes internationaux des pratiques artistiques qui sont étroitement liées à un territoire physique et culturel. L'exposition *Magiciens de la Terre* n'a évidemment pas été la première à présenter l'art autochtone dans les centres d'art dits de premier plan. Cette thèse n'a pas pour objectif de dresser un inventaire exhaustif des initiatives qui l'ont précédée, mais il est important de souligner le projet *Te Māori*, une exposition qui a circulé aux États-Unis entre 1984 et 1986, puis en Nouvelle-Zélande entre 1986 et 1987. Ce projet a ouvert d'importantes voies de collaboration curatoriale entre Autochtones et Allochtones.

²⁴ Il est important de souligner que cette expansion du monde de l'art fait l'objet de critiques, notamment en raison de son lien étroit avec la mondialisation néolibérale du capital. Pour une analyse plus approfondie sur ce sujet, voir notamment Steeds (2013).

²⁵ À ce sujet, Gerald McMaster, remarque que: « This global "Indigenous turn," as I call it, is now mainstream. At documenta 14 (2017), the Venice Biennale (2018), the Biennale of Sydney (2020), and the Sao Paulo Biennale (2020), more Indigenous artists and curators have been included than ever before. Our own National Gallery of Canada (NGC) has, in the last ten years, had two major exhibitions - Sakahan (2013) and Abadakone (2019) - both curated by Greg Hill. More recently, the NGC acknowledged its responsibility to share its collective story (Indigenous and non-Indigenous) through the visual arts. Its courageous new vision and purpose is called Ankosé, meaning "everything is connected. This trend is accumulating. For the first time, in 2022, the Nordic Pavilion at the Fifty-Ninth Venice Biennale was transformed into the "Sami Pavilion" and was represented by Sami artists. » (McMaster *et al.*, 2023, p. 58)

aussi influencé positivement le scénario. Toutefois, si cette orientation du circuit artistique brésilien et international vers l'art autochtone est louable et bienvenue, elle soulève aussi des questions importantes, en particulier pour les commissaires allochtones comme moi. À cet égard, il est nécessaire de prendre au sérieux les risques d'appropriation culturelle — lorsque des éléments et symboles issus d'une culture minoritaire ou dominée sont décontextualisés, simplifiés ou déformés par une culture dominante²⁶ — ainsi que ceux du *tokenisme* — lorsqu'il y a une inclusion faussée d'artistes ou commissaires racialisés, qui se traduit par un manque d'une participation réelle et d'un réel partage de pouvoir avec ces derniers²⁷. En ce sens, il me semble particulièrement problématique de constater que des commissaires allochtones approchent des artistes issus d'autres cultures et traditions sans prendre le temps de se familiariser avec leurs univers, ayant pour seul but d'extraire une œuvre pour composer leurs propre recherche et exposition. Pour revenir au concept de *tokenism*, il est essentiel, au minimum, de chercher à établir une « véritable collaboration » (Garneau, 2022) et un échange sincère avec ces artistes. À ce titre, David Garneau souligne que:

Most arrangements between Native people and Settler museums and scholars that are called collaborations turn out to be consultations or employment. The dominant party gets information and an imprimatur, and the informant gets a job. True collaborations, however, are partnerships in which both parties and their methodologies are disturbed. Collaborations engender the creation of new, co-created, and shared knowledge. Non-colonial keeping houses are shared display territories where Settler and Indigenous peoples collaborate to produce creative exhibitions that struggle with and trouble each other's inherited histories, belongings, and paradigms. (Garneau, 2022, p. 242)

Sur ce point également, comme l'a justement souligné l'historienne de l'art britannique Claire Bishop, l'exposition *Magiciens de la Terre* mentionnée ci-dessus, malgré son importance indéniable dans l'élargissement du champ de l'art contemporain, a également inauguré un mode de commissariat du type « safari » (Bishop, 2014), une pratique qui est malheureusement encore très

²⁶ A ce propos, Uzel affirme que : « Les peuples autochtones, plus que tous les autres, font régulièrement l'objet d'une appropriation des éléments de leur culture, et cela a lieu aussi bien au sein de la culture de masse (mode vestimentaire, nom des équipes de football et des modèles d'automobiles, stéréotypes transmis dans les films grand public...) que dans le domaine des arts (théâtre, cinéma, arts visuels). Si le phénomène a pris de l'ampleur dans les années 1980, il est en fait beaucoup plus ancien. Il est même possible d'affirmer que l'appropriation culturelle découle d'une fascination qui s'est manifestée dès les premiers contacts avec les Premières Nations. » (Uzel, 2025, p. 1)

²⁷ Les récentes démissions de Greg A. Hill du Musée des Beaux-Arts du Canada et de Wanda Nanibush de l'Art Gallery of Ontario sont révélatrices à cet égard.

courante aujourd'hui. Dans de tels cas, les commissaires, majoritairement Blancs, courent le risque d'adopter une posture comparable à celle d'un *garimpeiro* (orpailleur), arpentant divers territoires à la recherche de « trésors » à extraire et à exhiber ensuite devant le public cultivé des « centres civilisés », pour reprendre les termes de Price (1989).

En ayant ces enjeux en tête, je me suis posé quelques questions qui m'ont aidé à développer l'approche curatoriale présente dans cette thèse, parmi elles: quelle serait une « bonne » relation entre un commissaire allochtone, dans ce cas-ci moi-même, et les artistes de MAHKU ? Est-il possible d'établir une relation symétrique et non extractive entre nous ? Est-il possible de développer une pratique curatoriale à partir de et basée sur leur pratique artistique sans que cela ne devienne une appropriation ? Le cas échéant, comment la pratique de MAHKU (ou, plutôt, ma compréhension de cette pratique) peut m'amener à développer une pratique de commissariat ? En cherchant ainsi à répondre à ces problématiques et à établir une collaboration fondée sur une volonté de réciprocité avec les membres du collectif MAHKU, je propose une démarche curatoriale autoréflexive et collaborative, fondée sur des relations à long terme avec ce collectif. Cette approche, que je nomme de commissariat-*txai*, reflète mon parcours entre les études anthropologiques, les études curatoriales et les études autochtones — des domaines qui, bien que souvent complémentaires, ne cohabitent pas toujours harmonieusement.

Largement inspiré par le pacte ethnographique établi entre Davi Kopenawa et Bruce Albert à l'origine, entre autres²⁸, du livre *La chute du ciel. Paroles d'un chaman Yanomami*²⁹ (2010), j'ai

²⁸ Kopenawa et Albert ont aussi été, en collaboration avec Claudia Andujar et Carlo Zaquini, les principaux responsables de la démarcation du territoire autochtone Yanomami, un vaste territoire d'environ 10 millions d'hectares au nord du Brésil.

²⁹ Organisé à partir de plus de 100 heures d'enregistrement de Bruce Albert avec Davi Kopenawa et de 1000 pages transcrites, le livre est composé de deux prologues (un de chaque auteur), 24 chapitres (divisés en trois parties) et deux conclusions (une de chaque auteur également). Sur le mode d'écriture de ce livre, Albert affirme : « La rédaction de ce 'texte écrit-parlé à deux' constitue ainsi une transposition des conséquences de ce pacte de la scène politique à celle de l'écriture ethnographique. Elle renvoie à un même effort de réversion de la relation hiérarchique inhérente à la situation ethnographique, cette fois appliqué à la textualité monographique qui en est issue. Mon engagement auprès des Yanomami, depuis mon premier terrain jusqu'à leur création d'une organisation qui défend aujourd'hui leurs droits, m'a ainsi peu à peu encouragé à échapper au modèle classique de l'objectivation monographique pour passer d'une écriture en leur nom à l'expérimentation d'un écrire ensemble. » (Albert, 2016, p. 115).

développé, comme nous allons le voir au long du chapitre 2, un type de *pacte curatorial*³⁰ qui s'est d'abord appuyée sur ma formation précédent en tant que anthropologue — et donc sur la remise en question de la place de l'anthropologue, de son autorité et de sa prétendue objectivité (Deloria, 1969; Clifford et Marcus, 1986; Haraway, 1988) —, mais aussi par des réflexions sur la décolonisation de la recherche (Smith, 1999 ; Jérôme, 2008 ; Tuck et Yang, 2012), sur le *curatorial* (Rogoff, 2006 ; Von Bismarck, 2007 ; Pethick, 2011 ; Lind, 2012) et surtout, sur les pratiques artistiques et curatoriales autochtones (McMaster, 1999 ; Martin *et al.*, 2005 ; Hill *et al.*, 2013 ; Krenak, 2016 ; Dickenson *et al.*, 2020 ; Hopfener *et al.*, 2020 ; Larivée et Eshrāghi, 2020 ; Nagam *et al.*, 2020 ; Esbell, 2021 ; Igloliorte et Taunton, 2022).

Étant sensible aux critiques adressées aux processus souvent mis en place par les commissaires-auteurs (Heinich et Pollak, 1989 ; Bishop, 2007 ; Vidokle, 2010 ; Uzel, 2011 ; Glicenstein, 2021), qui, en abusant de leur pouvoir démesuré, risquent d'utiliser les œuvres des différents artistes avec lesquels ils travaillent comme des « touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble³¹ » (Buren, 1972), ce pacte repose sur un partage des décisions clés avec les artistes du collectif, telles que « comment, où et quand exposer ? ». Pour ce faire, il a été essentiel d'inscrire ce travail dans la durée, en accordant une attention rigoureuse à

³⁰ Je suis évidemment conscient que ma collaboration avec les membres de MAHKU n'a pas la même densité ni la même portée que celle développée entre Kopenawa et Albert.

³¹ Je fais référence au texte *Exposition d'une exposition*, une critique de l'artiste Daniel Buren adressée au commissaire Harald Szeemann lors de la Documenta de 1972. D'après lui, Szeemann aurait en quelque sorte utilisé les artistes, se superposant ainsi à eux, pour créer lui-même une œuvre: l'exposition.

leurs réflexions³² (Taylor, 2020) ainsi qu'à l'ancrage « local³³ » (Phillips, 2014) de leur pratique. En reliant la position de *txai* à celle de commissaire d'exposition, j'ai souhaité, en collaboration avec les membres de MAHKU, m'approprier la position de pouvoir inhérente à cette pratique afin de la mettre au service du renforcement et de l'élargissement de la pratique du collectif.

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Comme le lecteur l'a peut-être déjà constaté, dans mon approche curatoriale je ne me situe jamais « à l'intérieur » du collectif MAHKU, en tant que membre, mais toujours à son côté. En ce sens, mon approche diffère, par exemple, de la collaboration qu'Elizabeth Povinelli, professeure d'anthropologie à l'Université de Columbia, entretient avec le collectif de cinéastes aborigènes Karrabing Film Collective, dont elle est une des fondatrices et revendique ainsi une appartenance en tant que membre. Dans tous les projets réalisés avec MAHKU, je n'ai jamais cherché à parler au nom du collectif, mais plutôt à agir comme médiateur impliqué. Comme j'espère le démontrer dans le chapitre 2, cette approche a été rendue possible par l'établissement de relations interpersonnelles fondées sur l'échange et le respect – bien qu'inscrites dans un contexte d'asymétrie inhérente à ce type de rencontre – et qui ont dépassé le cadre strictement professionnel. Comme mentionné précédemment, depuis 2016, ils m'ont fait devenir *txai* et ensuite *compère*, ce à quoi j'ai associé la pratique de commissariat d'exposition. Commissariat-*txai*. Dans la présente thèse, je parle de notre relation et, plus précisément, de ce que cette relation rend possible. Ainsi,

³² Bien qu'elle fasse référence à la pratique curatoriale dans les musées anthropologiques ou ethnographiques, contrairement à ce qui a été développé dans cette thèse, l'anthropologue Anne-Christine Taylor soulève une question qui me semble importante à propos de la collaboration avec les artistes autochtones. Selon elle: « I see little real anthropology in most supposedly anthropological exhibitions. The main reason for this is that museum curators do not really take indigenous forms of knowledge seriously. Even when 'native' curators are invited to exhibit in museums, the discourse they are implicitly or explicitly encouraged to develop about 'their culture' is heavily marked by a Western way of thinking about culture as objectified patrimony. Instead of colluding with this kind of toothless ethnicism, museums should be less condescending and more exigent with their indigenous interlocutors: not let them put forth statements such as 'this object is sacred to us', but instead push them to formulate what is at stake in this claim, how whatever they translate as 'sacred' reconfigures and challenges what we mean by the sacred. In short, anthropological exhibitions should be about equivocations, about veiled misunderstandings, not about presumed convergence of experience. » (Taylor, 2020, p. 100)

³³ D'après l'historienne de l'art Ruth Phillips: « Taking the local seriously requires us to enter into the worlds from which these arts have emerged in the same way that a Renaissancist might enter into the time, place, and world view of a fifteenth-century Florentine confraternity in order to understand the arts it commissioned. » (2014, p. 19).

il est important de préciser que ce texte n'est pas une analyse distanciée d'un phénomène externe, mais plutôt une réflexion incarnée d'une expérience toujours en cours. Il est le résultat d'une sorte d'auto-ethnographie³⁴ (Adams *et al*, 2014) écrite à partir de ma position en tant que commissaire-*txai* dans ce dialogue et, pour reprendre les mots de l'anthropologue Patrick Deshayes, d'une « construction expérimentale de la rencontre et une mise en place simultanée de la réflexion qui fait partie de l'expérience elle-même³⁵ » (Deshayes, 1999, p. 219). En d'autres termes, je dirais que cette recherche-intervention se construit à travers une variation, une transformation et une altération de moi-même, produites par les échanges qui structurent ma relation avec les membres du collectif MAHKU.

Comme nous allons remarquer dans le chapitre 2, cette longue collaboration a pris forme et s'est matérialisée à travers divers projets dans lesquels la recherche et la création se sont constamment nourries, l'une étant le moteur de l'autre. Ce projet de doctorat, tout comme la pratique de MAHKU, a ainsi été en constant mouvement, comme une recherche en action ou, pour reprendre les mots d'Ibã, *xinã betxibainai*:

Xinã est la pensée, *betxibainai* est la réflexion et l'action, la création. (...) Aujourd'hui, tu fais des recherches avec le *nixi pae*, tu découvres, tu apprends les histoires. La même chose pour MAHKU, nous sommes *xinã betxibainai*, chaque histoire que nous apprenons, chaque chant que nous pratiquons en dessin. *Xina betxibainai* est comme ça, comme nous, tu es *xina betxibainai*, je suis *xina betxibainai*, nous apprenons, nous réalisons, c'est ça. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 29 mai 2023, notre traduction)

³⁴ L'auto-ethnographie est une méthode de recherche qui : « Uses a researcher's personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices and experiences; acknowledges and values a researcher's relationships with others. Uses deep and careful self-reflection – typically referred to as “reflexivity”- to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political. Shows “people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles.”. Balances intellectual and methodological rigor, emotion and creativity. Strives for social justice and to make a life better. » (Adams, Holman Jones et al. 2014)

³⁵ L'anthropologue français Patrick Deshayes, qui a mené des enquêtes de terrain exhaustives auprès des Huni Kuin dans les années 1970, a défini son approche, de laquelle je m'inspire, de la façon suivante: « Une autre position réside dans une acceptation questionnée de l'expérience et de la rencontre. Il s'agit de réaborder l'expérience par une voie moyenne, de proposer une réflexion incarnée qui ne serait pas pour autant du subjectivisme. Ce que j'ai tenté d'élaborer, c'est une construction expérimentale de la rencontre et une mise en place simultanée de la réflexion qui fait partie de l'expérience elle-même. » (Deshayes, 1999, p. 219)

Selon cette logique, *penser* implique toujours de *réaliser*, tout comme *faire* implique de *réfléchir*. La pensée et l'action vont toujours de pair. *Xinã betxibainai* est, j'oserais dire, la méthode de MAHKU pour laquelle chaque nouvelle œuvre est un moyen de continuer à étudier les chants et les *miyui kaya*³⁶ (« histoires réelles ») Huni Kuin. Dans leur pratique, à travers la matérialité des peintures et des dessins, les artistes se plongent dans le vaste savoir immatériel des Huni Kuin, l'actualisant et le transformant. Pareillement, je dirais que ce projet doctoral est aussi *xinã betxibaina*. Dans ce cas-ci, chaque exposition co-crée a été un moyen de développer ma démarche, d'en apprendre plus avec les membres du collectif, mais surtout de continuer à être en relation avec eux. Ce texte en est un témoignage.

STRUCTURE DE LA THÈSE

La présente thèse, intrinsèquement liée aux « interventions » curatoriales qui l'accompagnent, est divisée en deux chapitres. Le premier, intitulé *Movimento dos Artistas Huni Kuin* (MAHKU), présente l'histoire du collectif – telle qu'elle m'a été enseignée par ses membres – en retraçant son parcours en tant que mouvement revendiquant l'autonomie culturelle et territoriale des Huni Kuin à travers sa pratique artistique. Cette présentation s'appuie à la fois sur les travaux d'autres chercheurs, notamment des anthropologues ayant étudié les Huni Kuin en général et MAHKU en particulier, ainsi que sur ma propre expérience de recherche avec le collectif depuis 2016, illustrant certaines de nos collaborations menées durant cette période. Dans ce chapitre, je cherche à révéler comment la recherche intergénérationnelle menée par Ibã à partir des années 1980 est à l'origine de MAHKU et de quelle façon ses membres utilisent l'art aujourd'hui comme une stratégie politique de reprise du territoire et de symétrisation des forces dans les relations avec les Blancs. J'y retrace la trajectoire du collectif, depuis ses premiers ateliers en 2011 jusqu'à sa récente participation à la Biennale de Venise, tout en expliquant le processus artistique derrière leurs peintures et dessins. En outre, je propose que les artistes créent des œuvres-ponts vers les spectateurs, principalement des Allochtones, en partageant une fraction de leur univers, avec l'objectif de bâtir un territoire de

³⁶ En *hantxa kuin*, la langue des Huni Kuin, les mythes sont généralement appelés *miyui kaya*, que l'on peut traduire par « histoires réelles » ou « vraies histoires ». Selon Ibã Huni Kuin, ces récits sont « vivants en nous ». Ce sont des histoires qui relient le passé, le présent et l'avenir des Huni Kuin à leur territoire. Considérant que le terme « mythe » peut évoquer une idée de mensonge ou d'invention — une perception en décalage complet avec la vision des membres de MAHKU — j'ai choisi de l'éviter dans cette thèse.

souveraineté³⁷ (Rickard, 1995). Ce chapitre, que je considère comme le produit d'une approche anthropologique de l'art, vise à offrir au public francophone une compréhension approfondie de la trajectoire et des fondements de la pratique artistique du collectif MAHKU, tout en actualisant et en traduisant certaines informations déjà présentées dans mon mémoire de maîtrise (Dinato, 2018).

Le deuxième chapitre, nommé *Commissaire-txai*, est consacré à la conceptualisation de ma démarche curatoriale et à la présentation des projets réalisés dans ce cadre. Étant donné qu'il s'agit d'une approche curatoriale basée et associée à la pratique artistique du collectif MAHKU, il m'a semblé nécessaire de commencer par décrire cette pratique avant de me concentrer sur la mienne. Au cours des sept dernières années, j'ai commissarié cinq expositions où le collectif MAHKU était présent, dont trois expositions solo organisées en collaboration avec Ibã Huni Kuin pendant ce doctorat. Dans ce chapitre, je détaille et explique les processus d'élaboration de chacun de ces projets, en les situant comme des étapes dans le développement de mon approche en tant que commissaire-*txai*. Lors de cette présentation, j'accorde une attention particulière aux initiatives qui constituent le volet intervention de cette thèse: l'exposition *Vende tela, compra terra*, tenue à la galerie SBC d'art contemporain³⁸ (Montréal, Québec) en septembre 2022, ainsi que sa réactivation en février 2024 au Musée Innu de Mashteuiatsh³⁹ (Mashteuiatsh, Québec), en plus du programme

³⁷ Selon l'autrice: « Today, sovereignty is taking shape in visual thought as indigenous artists negotiate cultural space. Unfortunately, the palce where the Western-based art world permits indigenous visibility is in the narrow margin of identity politics. » (1995, p. 51)

³⁸ La SBC galerie d'art contemporain est un centre d'exposition et une galerie publique à but non lucratif à Tiohtià:ke/Mooniyaang/Montréal visant à offrir une plateforme pour les artistes, les commissaires et les travailleurs.euses culture.lles pour des projets qui interpellent les publics divers de façon critique sur des questions courantes dans l'art, la culture et la société. Il s'agit d'un centre d'exposition dont l'histoire de collaboration avec les artistes autochtones est reconnue, raison pour laquelle nous leurs avons proposé notre projet. À cet égard, je tiens à souligner l'exhibition *Wood Land School* élaborée par Duane Linklater, Tanya Lukin Linklater, cheyanne turions et Walter Scott, qui s'est déroulée tout au long de 2017 et que je considère comme innovante et inspirante. Il faut souligner aussi que l'équipe de SBC, notamment sa directrice Nuria Carton de Grammont, a été la seule à répondre positivement à notre proposition, malgré le contexte d'incertitude extrême lié à la pandémie. Par ailleurs, comme nous le soulignerons dans le chapitre deux, ils ont été essentiels dans la mise en place des projets qui constituent le volet intervention de cette thèse, ce dont je leur suis énormément reconnaissant.

³⁹ Le Musée Innu de Mashteuiatsh appartient à la Société d'histoire et d'archéologie de Mashteuiatsh (Société) et a pour mission d'acquérir, conserver et mettre en valeur ses collections issues de la culture matérielle et immatérielle de la nation Pekuakamiulnuatsh. Il faut également remercier et souligner l'implication de l'équipe du musée, notamment sa directrice Isabelle Genest, non seulement dans l'organisation du programme public *Échos des territoires*, mais aussi dans la réactivation de l'exposition *Vende tela, compra terra*.

public *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires* organisé dans ce même musée et la peinture murale du chant *Hawe Henewakame* réalisé sur les murs de la Piscine Paul-Émile Sauvageau dans l'est de l'île Montréal, tous les deux en juillet 2023. Outre les membres de MAHKU, notamment Ibã Huni Kuin, ces projets ont été élaborés en collaboration directe avec l'équipe de la galerie SBC et conçus comme une seule « intervention ». Leurs réalisations en plusieurs étapes étalées sur plusieurs mois s'expliquent en raison du retard pris dans la délivrance des visas des artistes du collectif. Puisqu'il s'agit d'un texte dont je suis l'auteur, j'assume la responsabilité des analyses faites tout au long de ces deux, même si, comme nous le verrons, elles ont parfois été le résultat de processus de réflexions collectives.

Le lecteur remarquera tout au long de cette thèse un usage abondant des notes de bas de page, ce qui s'explique par mon souci de privilégier les voix des artistes eux-mêmes, notamment dans le premier chapitre, ainsi que de présenter de manière aussi détaillée que possible les résultats de nos collaborations dans le deuxième. En d'autres termes, ces notes visent à enrichir la compréhension du lecteur en apportant des précisions et des nuances aux informations du texte principal, sans pour autant les supplanter. À cet égard, il faut mentionner que je me suis également inspiré des stratégies mises en place par Bruce Albert dans *La chute du ciel*, ouvrage dans lequel cet auteur relègue toute la recherche documentaire aux notes de bas de page et se définit comme un « rédacteur discret⁴⁰ ». Avant d'entamer le chapitre 1, je tiens à préciser que j'ai été autorisé, et même encouragé, par les

⁴⁰ Selon Bruce Albert : « Le choix de conserver dans ce livre une position de "rédacteur discret" plutôt qu'absent, ne vise nullement à simuler une inexistence de médiation entre narrateur et lecteur, caractéristique des récits de vie ethnographiques classiques. Ce choix renvoie, au contraire, à un souci de rééquilibrage en faveur des paroles rapportées que trop d'ethnobiographies récentes tendent, à l'inverse, à submerger sous l'omniprésence exégétique de leurs rédacteurs. C'est le cas, il me semble, aussi bien dans les études centrées sur l'analyse du discours que dans les textes ethnographiques plus orthodoxes ou même dans ceux qui se piquent de critique postmoderne. Ma propre stratégie de rédaction a été guidée, au contraire, par la recherche d'un compromis qui tempère, dans la mesure actuelle du possible (c'est-à-dire jusqu'à l'apparition d'une autoethnographie et d'une littérature yanomami), la relation hiérarchique inhérente à la « situation ethnographique » et à la production textuelle qui en est issue. Je m'y suis ainsi efforcé, sous le signe du moindre mal, de ménager une brèche dans les conventions de l'écriture ethnographique afin de faire entendre plus directement la voix de Davi Kopenawa. Ma volonté de discrétion en tant que rédacteur a eu pour premier objectif d'éviter de neutraliser l'altérité singulière de ses paroles en noyant leur qualité poétique et leurs effets conceptuels dans les méandres déréalisants de considérations théoriques périssables et en grande partie inaccessibles au lecteur commun.» (Kopenawa et Albert, 2010, p. 588)

membres du collectif à divulguer toutes les informations contenues dans ce document⁴¹ „ informations qu’ils m’ont gentiment et patiemment transmises au cours des dernières années à travers d’innombrables échanges. J’espère que cette publication sera à la hauteur de leurs attentes et contribuera à leur stratégie politique et poétique visant à séduire, pacifier⁴² et « apprivoiser » le public, comme l’affirme Ibã, à travers leurs œuvres et la traduction de leurs savoirs. Pour conclure cette introduction, il convient de souligner que ma proximité – qui pourrait être perçue comme excessive par certains lecteurs – avec les membres du collectif soulève sans doute des questions méthodologiques complexes et difficiles à traiter. Tout au long de ce parcours, la question de la « bonne distance⁴³ » (Lévi-Strauss, 1968, 1973) (Lévi-Strauss, 1968, 1973) à adopter entre nous, ainsi que de ses effets potentiels sur la rédaction de cette thèse, s’est posée à plusieurs reprises. Afin d’éviter toute forme d’autorité académique ou d’appropriation, j’ai ainsi choisi d’adopter une narration à la première personne, assumée et située, qui, à mon avis, reflète au mieux la nature relationnelle et engagée de cette recherche. Au lecteur d’en juger.

⁴¹ J’ai aussi obtenu le certificat d’éthique, numéro 2023-5040, délivré par le Comité d’éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains de la Faculté des sciences humaines de l’UQAM (CERPÉ-FSH)

⁴² Nous approfondirons ce concept dans le chapitre 2.

⁴³ Ce concept, sur lequel nous reviendrons tout au long de cette thèse, a été élaboré par Claude Lévi-Strauss dans l’ensemble de son œuvre.

Figure I.1.1 *Yutã Isinipatu*, Isaka Menegildo (MAHKU), 2011. Crayons sur papier, 21 x 29,7 cm.



CHAPITRE 1

MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN (MAHKU)

Dans ce chapitre, je propose de présenter l’histoire du collectif MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) - en partie en évoquant mon parcours avec eux – afin de rapprocher le lecteur de certains des éléments qui caractérisent sa pratique artistique. Je le présenterai comme un mouvement qui revendique l'autonomie culturelle et territoriale Huni Kuin à travers sa pratique artistique. MAHKU est un collectif d'artistes et de chercheurs fondé en 2012 dans la *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão*⁴⁴ (État d'Acre, Brésil). Le collectif trouve son origine dans les recherches intergénérationnelles visant la reprise des chants *huni meka* (traduit par « chants de la liane »), chants traditionnels entonnés lors des rituels d'ayahuasca⁴⁵ (appelés *nixi pae*⁴⁶ en *hantxa kuin*), entamées par Ibã Huni Kuin dans les années 1980. La base de sa production artistique consiste à transformer les *huni meka*, les *mirações*⁴⁷ et certains *miyui kaya* en peintures, murales et dessins. À travers leurs œuvres, les artistes permettent au public d’entrer en contact avec l’ontologie relationnelle⁴⁸ du peuple Huni Kuin. Le collectif est actuellement composé par Ibã Huni Kuin

⁴⁴ La *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão* a été délimitée en 1983 et homologuée en 1991 par l'État brésilien, après avoir fait l'objet de litiges avec les populations allochtones. Selon la Constitution fédérale brésilienne de 1988, les *Terras Indígenas* sont des territoires d'occupation traditionnelle. Elles appartiennent à l'Union et les Autochtones sont reconnus comme ayant la possession permanente et l'usufruit exclusif des richesses du sol, des rivières et des lacs qui s'y trouvent. Les *Terras Indígenas* à régulariser par le gouvernement doivent être : 1) habitées en permanence ; 2) importantes pour leurs activités productives ; 3) essentielles pour la préservation des ressources nécessaires à leur bien-être ; et 4) nécessaires à leur reproduction physique et culturelle. (Instituto Socioambiental, 2024, notre traduction).

⁴⁵ L'ayahuasca est un thé préparé, en général, à partir de la décoction d'une liane (*Banisteriopsis caapi*) et d'une feuille (*Psychotria viridis*). Lorsque l'ayahuasca est ingérée dans un état rituel et avec l'accompagnement de chants *huni meka*, elle peut provoquer des visions (*mirações*), ainsi que des vomissements et des diarrhées. Le principe actif de l'*ayahuasca* est la DMT (diméthyltryptamine).

⁴⁶ *Nixi pae* est le nom que les Huni Kuin donnent à l'*ayahuasca*. *Nixi* peut être traduit par « fil » et *pae* par « enchantement ». *Nixi pae* est le fil enchanté, nom qui renvoie à la liane utilisée pour la fabrication du breuvage

⁴⁷ Ce terme est complexe et sera détaillé ci-dessous. De manière générale, les *mirações* sont les visions, mais aussi les sensations et les souvenirs que la consommation d'ayahuasca dans un contexte rituel peut soulever.

⁴⁸ Une ontologie relationnelle peut être définie « as one in which nothing preexists the relations that constitute it. Said otherwise, things and beings are their relations, they do not exist prior to them » (Escobar 2016:18). D'après Poirier: « In a relational ontology, relations (between humans and between human and non-human agencies) are an intrinsic and dynamic part of local ways of being in the world. Relations are

(1964), Cleiber Bane (1983), Pedro Maná (1996), Acelino Tuin (1975), Kássia Borges (1962), Cleudo Tuin (1989), Rita Dani (1994) et Edilene Yaka (1996).

À l'occasion de notre première rencontre en 2016, Ibã m'a immédiatement partagé un élément fondamental pour comprendre ses motivations en tant que chercheur et organisateur du collectif MAHKU. Selon ses propres termes, trente-six pour cent de la culture Huni Kuin avait disparu en raison de la violence du contact avec les populations allochtones, en grande partie pendant le cycle économique du caoutchouc⁴⁹. Pendant cette période, les Huni Kuin ont subi le régime de l'*escravidão por dívidas* (esclavage pour dettes), un travail où ils recevaient de leurs patrons une avance de biens qu'ils devaient rembourser ensuite avec leur production mensuelle de latex (Lima et Pozzobom, 2005). Ce mécanisme était conçu pour maintenir les Huni Kuin dans un état d'endettement perpétuel, en raison de l'écart constant entre le prix du caoutchouc et celui des marchandises qu'ils recevaient en échange. Ibã a partagé que, selon lui, « le bruit de la ville était trop fort et nous privait de notre savoir » (Carnevale, 24, notre traduction), soulignant ainsi l'impact de cette proximité forcée avec le monde des Blancs et les conséquences négatives sur leur culture. En raison de ce régime de travail incessant, les Huni Kuin ont été privés de la pratique de leurs rituels traditionnels, de la culture de leur propre nourriture et même de la possibilité de parler leur langue. Ils étaient contraints de travailler sans relâche pour alimenter la chaîne économique mondiale. À cette occasion, Ibã a aussi évoqué la perte de nombreuses connaissances, notamment celles des aînés, qui ont disparu sans avoir été documentées : « Vous (les allochtones) avez des ordinateurs pour enregistrer, du papier, mais nous n'en avons pas », m'a-t-il dit. Cette constatation

embodied to the extent that they are constitutive of one's self (of one's corporeality, bodily-self) and identity.
» (Poirier 2008:77).

⁴⁹ Le cycle économique du *caoutchouc* a débuté à la fin du XIXe siècle avec pour objectif principal d'alimenter la deuxième révolution industrielle alors en cours en Europe et aux États-Unis et a duré jusqu'au milieu du XXe siècle, lorsque la production de caoutchouc a repris au Brésil pendant la Seconde Guerre mondiale dans le but de fournir du caoutchouc à l'industrie de guerre des États-Unis. Il s'agissait d'un cycle économique fondé sur la violence et la répression, qui s'est étendu à trois pays : le Brésil, le Pérou et la Colombie. Pendant cette période, les Huni Kuin, comme d'autres peuples autochtones de la région amazonienne, ont été incorporés en tant que main-d'œuvre semi-esclave dans les *seringais* (lieu de récolte du latex des arbres *seringueiras*), ne disposant pas du temps nécessaire pour « pratiquer leur culture », pour reprendre les mots d'Ibã Huni Kuin, en raison des journées de travail extrêmement épuisantes

explique pourquoi, dès les années 1980, Ibã a commencé ses recherches sur les chants *huni meka*, cherchant à préserver et à transmettre ces savoirs avant qu'ils ne disparaissent complètement.

Durant cette même rencontre au Musée de São Paulo, Ibã m'a par ailleurs expliqué que les Huni Kuin divisent leur histoire en cinq temps⁵⁰. D'abord, il y a eu le temps des *malocas*⁵¹ (*tempo das malocas*), considéré comme l'époque tranquille avant le contact avec les Blancs, où ils vivaient de la pêche, de la plantation et de la chasse⁵². Par la suite, vint le temps des évasions (*tempo das correrias*⁵³) et du massacre (*tempo do massacre*) caractérisés par les contacts avec les Allochtones à la fin du 19ème siècle, une période d'extrême violence au cours de laquelle les Huni Kuin se sont dispersés en fuyant des attaques et, dit-on, ont été réduits à un peu plus de 300 personnes. A cette époque, en raison des conflits avec les propriétaires allochtones de terre, les Huni Kuin se sont scindés en deux groupes, dont l'un s'est volontairement isolé sur le territoire péruvien⁵⁴ (Lagrou,

⁵⁰ Il faut préciser que cette proposition de périodisation de l'histoire Huni Kuin en cinq moments a été développée lors du premier cours de Formação de Mentores Indígenas organisé par la Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-ACRE) en 1983, dont Ibã a été étudiant et que nous aborderons plus loin.

⁵¹ Maloca est le nom populaire des cabanes traditionnelles.

⁵² Selon Aquino: « Les données sur la situation pré-contact sont très limitées et se caractérisent par leur caractère fragmentaire et conjectural. Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que les Kaxinawá ont été atteints, à partir du troisième quart du XIXe siècle, par deux fronts d'extraction : l'un itinérant et éphémère, composé de chercheurs de caoutchouc (*caucheiros*) péruviens ; l'autre sédentaire et stable, composé de chercheurs de caoutchouc en provenance du nord-est brésilien (*seringueiros*) » (1982, p. 59, notre traduction).

⁵³ Les *correrias* se pratiquaient surtout au début du cycle du caoutchouc et consistaient en des expéditions armées, parrainées par les patrons Blancs, entraînant des massacres, la capture de femmes et de jeunes et la conséquente dispersion des survivants (Iglesias, 2008, p. 9). Selon Ibã, elles étaient pratiquées principalement par les *caucheiros* (explorateurs de caoutchouc) péruviens qui passaient des accords avec des patrons allochtones. En échange de l'extermination des Huni Kuin, ils pouvaient exploiter les plantations d'hévéas dans une certaine zone qui leur était concédée par ceux-ci. Au cours de la deuxième décennie du 20ème siècle, avec l'incorporation progressive des Huni Kuin survivants dans les activités d'extraction du caoutchouc en tant que main-d'œuvre, les *correrias* sont devenues moins fréquentes.

⁵⁴ Sur cette époque, Els Lagrou affirme que : « Au début du XXe siècle, les Huni Kuin se sont dispersés, et une partie d'entre eux a fui vers les sources des rivières après s'être vengée des abus du *patrão* (le patron) en tuant le propriétaire du *seringal* (plantation d'hévéas) où ils travaillaient, sur le rio Envira. Ces réfugiés ont traversé la forêt jusqu'aux sources du rio Curanja, au Pérou, où ils ont vécu éloignés de tout contact direct avec la population non autochtone de la région jusqu'à la fin des années 1940. À partir des années 1970, de nombreuses familles ayant fui vers les têtes de rivière au Pérou ont traversé de nouveau la frontière pour se réinstaller au Brésil, principalement le long du rio Purus. » (Lagrou, 2021, p. 1, notre traduction). Les Huni Kuin de cette région du Haut Purus n'ont jamais perdu leur langue, leurs rituels, leurs chants ni leurs pratiques agricoles. Ils ont ainsi constitué une source extrêmement importante de savoirs pour leurs

1991, p.14). Est ensuite venu le temps de la captivité (*tempo do cativo*), durant laquelle les Huni Kuin ont été soumis à un régime d'esclavage par dettes par leurs patrons allochtones et ne pouvaient plus pratiquer certains aspects essentiels de leur culture. Jusqu'à la fin des années 1970⁵⁵, les Huni Kuin ont vécu le temps des droits (*tempo do direito*), la période de lutte pour la terre et de réorganisation des villages, et vivent actuellement le temps de la culture (*tempo da cultura*), aussi appelé le temps du gouvernement autonome (*tempo do Governo dos Índios*) par la *Comissão Pró-Índio do Acre (CPI)*. Depuis le début de cette dernière période, leurs terres ont été délimitées et protégées par l'État brésilien⁵⁶ et le système d'esclavage pour dettes a été aboli, suivant l'expulsion des patrons allochtones et marquant par le fait même la fin de la période de la captivité. Dans les années 1980, les Huni Kuin se sont organisés autour de coopératives autogérées, qui ont agité comme des instruments importants dans le processus de récupération de leurs terres et de l'expulsion des patrons et des *seringueiros* (tapeurs de caoutchouc) allochtones (Aquino, Iglesias, 2002, p. 153). Depuis, ils vivent un moment de relative autonomie et de réappropriation, non seulement de leurs territoires, mais aussi de leur langue et de leur culture dans son ensemble⁵⁷. À cet effet, la pratique de MAHKU fait partie de cette « nouvelle époque » (*xinã bena*).

parents installés dans les régions des rivières Jordão et Tarauacá, restés engagés dans l'extraction du caoutchouc. La famille d'Ibã appartient à ce lignage de travailleurs du caoutchouc. Je remercie Els Lagrou pour cette clarification.

⁵⁵ Dans les années 1970, l'État brésilien, qui était sous une dictature militaire à l'époque, ne reconnaissait pas officiellement l'existence des peuples autochtones dans l'État d'Acre. Le gouverneur d'Acre, à ce moment nommé par le régime militaire Geraldo Gurgel de Mesquita, a alors demandé à la *Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI)* une enquête démographique sur les populations autochtones de la région (Santa Cruz, 2023). Un des responsables fut Terri Vale de Aquino, aujourd'hui connu sous le nom de Txai Terri, à l'époque jeune anthropologue. En 1975, il a commencé son travail et s'est rendu pour la première fois dans la région du fleuve Jordão. Au cours de ce voyage, Terri a connu Ibã et a pu observer les dures conditions vécues par les Huni Kuin qui travaillaient à la collecte du latex dans la forêt. Actuellement, la population autochtone enregistrée dans l'Acre s'élève à plus de 31 000 personnes et il y a trente-cinq *Terras Indígenas* (réserves autochtones), parmi lesquelles la *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão*, où se trouve le village Chico Curumim, lieu de naissance de MAHKU.

⁵⁶ Avant même l'identification, réalisée en 1977, et la délimitation, en 1984, de la *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão*, certaines familles Huni Kuin avaient déjà expérimenté un espace d'autodétermination et de liberté dans le *Seringal Fortaleza*. Ce territoire a été donné par la veuve Marculina (une femme allochtone) après sa mort à Sueiro Sales Huni Kuin, l'oncle d'Ibã. Sans la présence de patrons allochtones, les rituels traditionnels ont pu s'y dérouler et d'autres conditions d'accès au marché du caoutchouc ont été mises en place. Ce territoire est l'« embryon de la *Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão* » (Iglesias, 2008, p. 342, notre traduction) et le lieu de naissance d'Ibã.

⁵⁷ L'économie du *caoutchouc* dans l'Acre est entrée définitivement en crise à partir des années 90.

1.1 IBÃ HUNI KUIN

Afin de mieux situer MAHKU, il est d'abord nécessaire de présenter Ibã Huni Kuin et sa trajectoire personnelle en tant que chercheur Huni Kuin et habile diplomate entre les mondes. Ibã est artiste, *txana*⁵⁸ et le fondateur du collectif. Étant né dans une zone de contact⁵⁹ (Pratt, 1992) pendant le temps de la captivité (*tempo do cativo*), Ibã a grandi à une période de grandes transformations pour les Huni Kuin. Si d'une part, ses enfants n'ont jamais travaillé comme *seringueiros* (tapeurs de caoutchouc), son père Romão Tuin Sales avait, d'autre part, été contraint de se faire tatouer sur son bras les initiales du *catequista de índios* (« catéchiste d'Indiens ») Felizardo Cerqueira⁶⁰ lorsqu'il travaillait dans les *seringais*. De cette époque⁶¹, son père racontait que:

⁵⁸ D'une manière générale, *txana* est le titre donné par les Huni Kuin aux personnes considérées comme sages et riches en connaissances. Les *txana* sont souvent des *pajés* (chamans) et/ou *cacique* (chefs des villages). *Txana* est aussi le nom de l'oiseau *japiim* (*Cacicus cela*), connu pour imiter les sons des autres animaux de la forêt. En ce sens, Oliveira souligne que « Les *txana* Huni Kuin se sont également spécialisés dans la médiation avec ces autres mondes. En associant la capacité du *japiim* à imiter et donc à s'approprier les chants de différents animaux, nous insistons sur la capacité du chanteur Huni Kuin à s'approprier le savoir des autres, à connaître des langues qui ont le pouvoir d'établir des relations avec l'altérité et de faire entrer d'autres habitants dans son propre corps-monde. » (Oliveira, 2016, p. 118, notre traduction).

⁵⁹ Selon les mots de l'autrice: « I like to call “contact zones,” social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination—like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today. » (Pratt, 1992, p. 4)

⁶⁰ Felizardo Cerqueira était un *catequista de índios* (« catéchiste d'Indiens »). Entre autres fonctions, il travaillait pour *amansar* (« apprivoiser ») les populations autochtones et à les incorporer progressivement en tant que main d'œuvre dans l'industrie du caoutchouc. Les Autochtones qu'il considérait comme déjà « apprivoisés » étaient tatoués avec ses initiales, FC. D'une certaine manière, il fonctionnait comme un instrument de contrôle de l'État visant à garantir la sécurité de cette industrie et à lui permettre de prospérer. Selon la loi 3.588, sanctionnée le 18 juillet 1959, Felizardo Avelino de Cerqueira devait recevoir trois mille cruzeiros par mois de l'État brésilien pour ses services en tant que *catequista de índios*. Le document peut être consulté à l'adresse suivante : <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-3588-18-julho-1959-354046-publicacaooriginal-1-pl.html>

⁶¹ Les souvenirs du *tempo da borracha* (le temps du caoutchouc) sont encore très présents chez les Huni Kuin, étant donné que de nombreuses personnes ayant vécu cette période d'oppression sociale et économique sont encore vivantes. Lors du symposium *Artic/Amazon: Networks of Global Indigeneity* en 2019, organisé par Wapatah – Centre for Indigenous Visual Knowledge et qui a débouché sur l'exposition du même nom en 2022, le cinéaste Zezinho Yube Huni Kuin a déclaré que les Huni Kuin qui y ont survécu, ne l'ont fait que parce qu'ils ont construit des alliances avec des allochtones, y compris leurs patrons. Selon lui: « Back in colonial times, we were forbidden to speak our own language. We were forbidden to celebrate with our parties, to plant or own crops. We almost lost our languages and practices and our spirituality. And it was through audiovisual means that we managed to bring this back. We managed to strengthen the unity of the People. Today in my estate, we do this work. With the help and the work of our partners, many of our

Muita coisa da nossa tradição ficou de lado. Mas aqui e acolá, a gente tirava tempo para tomar *nixi pae*. Os brancos também participavam com a gente. Eles cantavam as músicas deles e nós cantávamos a nossa cultura. Foi assim que segurei a minha tradição⁶². (Ibã, 2007, p. 26)

Son témoignage met en évidence que, même étant soumis à un régime de travail semi-esclavagiste, les Huni Kuin n'ont jamais oublié leurs savoirs. Au contraire, le discours de Romão souligne que lui-même se percevait comme un chercheur qui visait à « garder sa tradition », en se concentrant précisément sur les chants de l'ayahuasca⁶³. Ibã, pour sa part, évoque la disparition tragique des aînés – qu'il qualifie de « nos archives » – assassinés ou emportés par des maladies transmises par les Allochtones. Il se souvient également de la répression constante exercée par les patrons Blancs et du manque de temps pour célébrer les fêtes et réaliser les rituels traditionnels, y compris ceux de l'ayahuasca, en raison du travail épuisant de collecte du latex. Toutefois, malgré le peu de temps libre dont il disposait, en raison de son travail en tant que *seringueiro* et agriculteur, Ibã est peu à peu devenu un « chercheur de sa propre culture », selon ses propres termes. À l'époque, comme il le souligne, la transmission des connaissances dépendait de la mémoire et de la vitalité des aînés pour les garder vivantes, de la tradition orale pour être partagées, et de l'intérêt des plus jeunes, comme lui-même, pour continuer à se transformer. Ainsi, en regardant et en interrogeant notamment son père et ses oncles, Agostinho Manduca et Miguel Macário, sur les chants *huni meka* et sur l'utilisation des *ervas perfumosas* (herbes parfumées), de même qu'en prenant régulièrement le *nixi pae*, Ibã est devenu un *txana*. En 1983, alors âgé de 19 ans⁶⁴, il s'est rendu pour la première fois à Rio Branco, la capitale de l'État d'Acre, pour participer au *Curso de Formação de Mentores*

Peoples are coming back to living these rituals, ceremonies, practices, parties, and gatherings among Peoples. The power art has to transform things to being good, to our fight, transform our Territory, I think now is the time. It's time for us together. It's time for us to fight for a common goal Indigenous people from several different continents have the same cultural, territorial, and community issues. It's time for us to get together and fight as one. We have to also bring in non-Indigenous people who appreciate and who sympathize with our fight. The people who survived were the ones who made alliances. » (McMaster et al., 2023, p. 47).

⁶² « La plupart de nos traditions ont été oubliées. Mais ici et là, nous prenons le temps de consommer le *nixi pae*. Les Blancs participaient aussi avec nous. Ils chantaient leurs chansons et nous chantions notre culture. C'est ainsi que j'ai gardé ma tradition. » [Notre traduction].

⁶³ Comme nous allons le voir, c'est cette même visée de recherche qu'Ibã développera à partir des années 1980 et qui sera transformée par la suite par son fils Bane, aboutissant à la création du collectif MAHKU en 2012.

⁶⁴ À partir de ce moment-là, Ibã n'a plus travaillé comme récolteur de latex ni comme agriculteur.

Indígenas organisé par la Comissão Pró-Índio do Acre⁶⁵ dans le cadre du projet *Uma Experiência de Autoria dos Índios do Acre*. Ce programme éducatif, qui s'est déroulé sur 25 ans (1983 – 2008), visait à instaurer dans l'État d'Acre une politique d'éducation fondée sur l'autonomie et l'autodétermination des nations autochtones de l'Acre. Il s'inscrivait dans un processus politique plus large visant à émanciper les Huni Kuin des *seringais* (plantations de caoutchouc) et à les préparer à devenir eux-mêmes des enseignants dans leurs villages. Selon Nietta Monte, ce projet:

Integrou processos políticos de busca de autonomia frente ao sistema patronal do seringal através das cooperativas, à mobilização pela recuperação e demarcação dos territórios em forma de Terra Indígena e à melhoria das condições de vida e saúde (dos Huni Kuin)⁶⁶. (Monte, 1996, p. 7)

À cette occasion, Ibã raconte avoir appris à mieux écrire et parler le portugais, les « quatre opérations mathématiques » - soustraction, division, addition et multiplication - et à systématiser ses recherches en utilisant des carnets de notes et des enregistreurs. Ibã est ainsi parvenu à s'approprier à maîtriser des outils qui, jusqu'alors, avaient été utilisés par les Allochtones pour contraindre les Huni Kuin à un système de dettes impossible à honorer⁶⁷. Deux ans après la fin de la formation et à la suite d'un accord entre la Comissão Pró-Índio do Acre et le gouvernement de l'État de l'Acre (Monte, 2000, p. 127), Ibã est devenu professeur du village de Chico Curumim, activité à laquelle il s'est consacré jusqu'à très récemment lorsqu'il l'a confié à son fils et également artiste, Bane, en raison des nombreux voyages auxquels il est amené à effectuer avec MAHKU.

⁶⁵ La Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) est une organisation de la société civile brésilienne à but non lucratif fondée en 1979 et basée à Rio Branco, la capitale de l'État de l'Acre. Sa mission est de soutenir les peuples autochtones vivant dans l'État d'Acre dans leur lutte pour la conquête et l'exercice de leurs droits collectifs - territoriaux, environnementaux, linguistiques, socioculturels - par le biais d'actions qui articulent la gestion territoriale et environnementale des terres autochtones, l'éducation interculturelle et bilingue, ainsi que les politiques publiques. Il convient de souligner le travail de longue durée que cette organisation réalise avec les peuples autochtones de l'Acre et d'attirer l'attention sur les nombreuses publications d'auteurs autochtones qu'elle a conseillées et publiées depuis les années 80, dont le livre d'Ibã, *Nixi Pae, o espírito da floresta*, qui est à la base du collectif MAHKU et sur lequel nous parlerons par la suite. Certaines de ces publications peuvent être consultées à l'adresse suivante : <https://cpiacre.org.br/publicacoes/>

⁶⁶ « (Le programme) a intégré des processus politiques de quête d'autonomie par rapport au système patronal des plantations de caoutchouc par le biais de coopératives, de mobilisation pour la récupération et la démarcation de territoires sous la forme de Terras Indígenas et d'amélioration des conditions de vie et de santé (pour les Huni Kuin). » [Notre traduction]

⁶⁷ Ne sachant ni lire ni calculer, ils étaient trompés par les Blancs, de sorte que maîtriser ces instruments est alors devenu une voie vers l'autonomie.

Par ailleurs, à la même époque que se déroulait sa formation d'enseignant, Ibã a été en contact avec le Santo Daime (Mattos, Huni Kuin, 2017), religion syncrétique fondée dans l'État de l'Acre par Raimundo Irineu, qui a également joué un rôle important dans la manière dont il a structuré des recherches. En effet, lors de ces rencontres, il a eu accès aux cahiers contenant les enregistrements des hymnes, les chants entonnés pendant les réunions au cours desquelles les fidèles, dont la plupart sont Allochtones, prennent l'*ayahuasca*. En 2006, inspiré par cette méthodologie de consignation des chants, il a alors publié le livre *Nixi Pae, o espírito da floresta*⁶⁸ (*Nixi pae*, l'esprit de la forêt), l'un des résultats⁶⁹ de sa longue recherche sur les savoirs Huni Kuin auprès de son père et de ses oncles⁷⁰ sur le *nixi pae*. Sur un total de 58 chants connus par Ibã⁷¹, 34 ont été publiés dans ce livre, ce qui a marqué un jalon fondamental vers l'émergence de ce qui allait devenir le collectif MAHKU. De ce fait, Ibã a enregistré, compilé et publié les chants *huni meka* afin de préserver leur existence future. Comme il le dit souvent, « l'immatériel est devenu matériel », réduisant ainsi son risque d'oubli ou de disparition. En publiant son livre, Ibã a matérialisé ses recherches et, d'une certaine manière, objectivé⁷² les *huni meka*. Ce faisant, il a alors ouvert la voie à de nouvelles possibilités. La publication a notamment encouragé la revitalisation de la langue *hantxa kuin* et des chants traditionnels du *nixi pae* dans la région, qui étaient en train d'être remplacés par des hymnes du Santo Daime. Aujourd'hui, Ibã fait remarquer, toujours avec un sourire, le fait que même les enfants parlent la vraie langue (*hantxa kuin*) et connaissent les chants de l'*ayahuasca*, en grande partie grâce

⁶⁸ Ce livre fait partie de la collection « Autoria Indígena » de la Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), qui a également publié d'autres ouvrages importants tels que *O Jacaré serviu de ponte* (1984) et *Shenipabu Miyui - historia dos antigos* (1984).

⁶⁹ En plus de « Nixi pae, o espírito da floresta » le livre-CD « Huni Meka - Cantos do Nixi Pae » (Ibã, 2007), organisé par Dede Maia et publié par la Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre) en 2007, reprend les recherches d'Ibã. Le livre contient deux CD avec les enregistrements de 24 *huni meka*.

⁷⁰ Il est cependant important de souligner que les chants *huni meka* sont collectifs, n'ont pas d'auteur défini et ont été transmis aux Huni Kuin par Yube Inu (qui les a appris des *boa constrictors*), comme nous le verrons par la suite.

⁷¹ Il est difficile de dire avec exactitude le nombre de chants *huni meka* qui existent. Selon Ibã, ils sont infinis.

⁷² L'un des effets peut être inattendus de la publication a été de créer en quelque sorte des versions « officielles » des *huni meka*. Étant donné qu'ils relèvent d'une tradition orale, les chants sont performatifs et varient généralement en fonction de la personne qui chante et des circonstances dans lesquelles ils sont entonnés.

au livre qu'il a publié. L'écriture⁷³, qui dès le premier contact avec les Blancs a été un outil de contrôle et d'oppression, est devenue ainsi un instrument de liberté et d'autonomie Huni Kuin.

Figure 1.1 Nixi Pae - O espírito da floresta



Crédit : Amilton Mattos. Disponible à l'adresse : <http://nixi-pae.blogspot.com/2011/05/encontro-de-artistas-e-oficina-de.html>

Nixi Pae, o espírito da floresta évoque aussi l'importance de récupérer les anciennes traditions Huni Kuin afin d'en faire fleurir de nouvelles. Le savoir des chants *huni meka* répertorié et partagé par Ibã a permis la formation de MAHKU en 2012, raison pour laquelle il affirme souvent que le collectif est « né en lui ». Ce fut par ailleurs en consultant le livre que Bane, fils d'Ibã, a commencé en 2007 à dessiner⁷⁴ les chants *huni meka*. Comme il le raconte dans le film *Sonho do Nixi*

⁷³ Selon Monte: « Dès les premières années de contact, l'écriture est liée à la production économique du caoutchouc et aux relations d'échanges commerciaux qui s'établissent entre les *seringueiros* autochtones et les patrons. Le livre de comptabilité, document d'une importance vitale pour la survie des *seringueiros*, a non seulement constitué, mais aussi exprimé leur première relation avec l'écriture alphabétique et numérique. » (Monte, 1996, p, 10, notre traduction). Ce livre, auquel peu de gens pouvaient lire, matérialisait la domination économique que subissaient les *seringueiros*.

⁷⁴ Les Huni Kuin en général et Bane en particulier ont commencé à dessiner des figures sur du papier à l'école des Blancs, comme ils le disent, imposée par l'État brésilien.

Pae réalisé par le chercheur allochtone Amilton Mattos⁷⁵, il a reçu dans une *miração* le message de poursuivre, mais aussi de transformer les recherches de son père Ibã et de son grand-père Romão. En transposant les *huni meka* sur un autre support, il dit avoir pu mieux comprendre les chants et mémorisé leurs paroles. Bane explique que, ne maîtrisant pas totalement la lecture et l'écriture, il a décidé de dessiner « ce que disaient les chants », pour reprendre ses propres termes, afin de mieux les retenir. Il a ainsi créé une méthode d'étude et de mémorisation des chants, qui constitue encore jusqu'à ce jour le fondement de la démarche artistique du collectif. À travers son travail, les *huni meka*, jusqu'alors enregistrés sous forme écrite, sont devenus visualisables et ainsi accessibles à un public plus large.

Peu après avoir réalisé ses premiers dessins, Bane les a présentés à Amilton Mattos, qui était à l'époque déjà professeur à l'Université Fédérale d'Acre (UFAC) et fort intéressé par son travail. Souhaitant poursuivre cette recherche, ils ont organisé avec Ibã quatre ans plus tard, soit en mai 2011, la « Primeiro encontro de artistas desenhistas Huni Kuin (Première rencontre d'artistes dessinateurs Huni Kuin) » dans le but de tester et collectiviser la méthode créée par Bane, tout en impliquant la communauté dans la recherche des *huni meka* par le biais de dessins (Mattos, 2024). Pendant dix jours ainsi, neuf étudiants⁷⁶ ont produit plus de trente dessins⁷⁷, qui ont permis de mettre sur pied l'exposition multimédia *O espírito da floresta - desenhando os cantos do nixi pae*⁷⁸, au Sesc Rio Branco dans la ville de Rio Branco la même année (Mattos, Ibã, MAHKU, 2015, p. 76). Les dessins ont ensuite été numérisés et publiés sur le blog⁷⁹ du collectif créé par Mattos, ce

⁷⁵ Amilton Mattos est anthropologue et professeur au cours d'éducation interculturelle à l'Université Fédérale d'Acre (UFAC). Entre 2009 et 2019 il a collaboré activement avec Ibã, jouant un rôle essentiel dans la création de MAHKU. Il est le réalisateur des deux seuls films sur le collectif à ce jour : *Nixi pae - o espírito da floresta* (2012, 43 min) et *Sonho do Nixi Pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin* (2015, 46 min).

⁷⁶ Keã (Valdemir Durico), Txana Kixtin (João Sereno), Txanu (José Edson Sales), Siã (Adelino Macário), Tuin (Romão Sereno Sales), Bane (Iran Pinheiro Sales), Mana (Pedro Macário), Makari (Antonio Pereira Sales) et Bane (Noe Macário).

⁷⁷ Les dessins ont ensuite été regroupés avec ceux réalisés par Isaka Menegildo. A l'époque, il vivait dans la ville de Tarauaca et n'a pas pu participer à la rencontre. Ces œuvres, trente-sept dessins au total, ont été acquises et intégrées à la collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2013.

⁷⁸ *L'esprit de la forêt - dessiner les chants des nixi pae*.

⁷⁹ Le blog est toujours accessible, mais n'est plus mis à jour, à l'adresse: <http://nixi-pae.blogspot.com/>

qui a permis à l'anthropologue Bruce Albert⁸⁰ et au directeur de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Hervé Chandès, de prendre connaissance de leurs œuvres. À l'époque, ces derniers organisaient l'exposition *Histoires de Voir*⁸¹ et ont invité le collectif à y participer. Ainsi, en mai 2012, Ibã et Amilton ont passé 27 jours en France pour participer à cette exposition, qui allait définir les chemins futurs du mouvement. C'est ainsi que la recherche pédagogique débutée par Ibã dans les années 80, transformée par Bane et par la suite collectivisée en 2011, s'est mise à circuler en 2012 sur un autre circuit, celui de l'art contemporain⁸². De retour de Paris à l'Acre, toujours en 2012, Ibã, Bane et Amilton ont décidé de formaliser le collectif en le nommant Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mouvement des Artistes Huni Kuin), dont l'acronyme est MAHKU⁸³. Ainsi, en ce temps du « droit et de la culture », MAHKU s'est consolidé comme un collectif visant l'autonomie culturelle à travers l'éducation, l'art et la culture, en travaillant à maintenir la mémoire (*hanu xinã mania*⁸⁴) Huni Kuin vivante. Pour reprendre les mots d'Ibã repris dans le catalogue de *Histoires de Voir* :

Aujourd'hui nous ne sommes plus pourchassés par les hommes des *seringalistas* et le gouvernement nous a donné un petit morceau de terre. Nous sommes tranquilles. Il est temps pour nous de réorganiser notre savoir, notre culture. Il ne s'agit pas de seulement

⁸⁰ Depuis 2003, Bruce Albert collabore activement avec la Fondation. Ensemble, ils ont développé de nombreux et importants projets, principalement avec les Yanomami.

⁸¹ L'exposition *Histoires de Voir* s'est tenue du 15 mai au 21 octobre 2012 à la Fondation Cartier à Paris. Étant donné que l'exposition a eu lieu avant la création du collectif MAHKU, le catalogue les présente comme « dessinateurs Huni Kuin ».

⁸² Faire son début dans un centre international d'art contemporain important et de renommée a certainement stimulé la carrière de MAHKU et suscité l'intérêt des professionnels du monde de l'art. Sans cette légitimité institutionnelle internationale, il est peu probable que les commissaires d'exposition (en particulier au Brésil) auraient accordé au collectif l'attention qu'il mérite. Il est ironique, mais à la fois profondément illustratif des contradictions qui traversent le monde de l'art, que ce soit la « branche » culturelle d'une entreprise de luxe basée sur l'extraction et la transformation de métaux précieux et de pierres qui ait été la première à faire de la place à l'art du collectif. Après tout, l'histoire de MAHKU a, depuis sa création, été profondément marquée par la violence d'un autre modèle économique extractif, celui du caoutchouc. Si, d'une part, cette exposition a contribué à catapultier le collectif, il est également vrai que la présence d'artistes contemporains, autochtones ou non, sert à « assainir » l'image de l'entreprise.

⁸³ Selon Mattos : « Plus important que notre projection à l'extérieur du village et du pays, cette première exposition internationale nous a projetés à l'intérieur. Nous nous sommes réunis au village en août 2012 et avons créé MAHKU, le Mouvement des Artistes de Huni Kuin, collectif et association d'artistes. » (Mattos, 2015, p. 63, notre traduction).

⁸⁴ *Hanu xinã mania* peut également être traduit par « centre de mémoire ».

rassembler le savoir que nous avons reçu mais aussi de le faire vivre. C'est mon travail et mon plaisir de suivre ce chemin. (Huni Kuin, 2013, p. 146)

Depuis sa création, les artistes de MAHKU travaillent pour récupérer et transformer les savoirs partiellement perdus pendant le cycle du caoutchouc à travers une pratique artistique contemporaine. Aujourd'hui, à travers leurs œuvres, MAHKU honore le passé et invoque un nouvel avenir.

Figure 1.2 Liste des participants à l'atelier à l'origine du collectif



On remarque qu'il s'agit uniquement d'hommes. Sur les onze étudiants, seuls Bane (Cleiber Pinheiro Sales) et Mana (Pedro Macário Kaxinawá) sont actuellement membres du collectif.

1.2 MAHKU

Un an après sa création informelle en 2012, le collectif a été officiellement juridiquement formalisé. En mars 2013, l'association Mouvement des Artistes Huni Kuin a ainsi été créée lors d'une assemblée à laquelle ont participé Isaías (Ibã), João Sereno (Txanakixtin), Romão Sereno (Tuin), Cleiber (Bane), José Romão (Tene), Franciso Sabino (Ixã), Miguel Sales (Siã), Manuel Vandique (Dua Buse) et Vanderlon Pinheiro (Shanehuni). Ibã a été désigné comme président et son fils Bane comme trésorier. Le siège a été fixé à l'adresse du domicile d'Ibã à l'époque, dans la municipalité de Tarauacá, dans l'État d'Acre. Parmi les objectifs proposés par le collectif dans son document fondateur, en voici quatre qui sont pertinents au propos de leur recherche:

1. Donner suite aux activités de recherche et d'art, en renforçant la tradition et la langue Huni Kuin; 2. Promouvoir les rencontres et les échanges visant à la constitution, au renforcement et à l'expansion du réseau d'artistes Huni Kuin; 3. Procurer au peuple Huni Kuin une source de revenus digne, axée sur la recherche dans leurs anciennes traditions; et 4. Structurer un espace de travail qui fonctionne comme un siège et un atelier permettant aux artistes de travailler et de se rencontrer. (Mahku, 2013)⁸⁵

Ces objectifs indiquent des caractéristiques centrales de MAHKU. Le projet artistique consolidé par Ibã est directement associé aux savoirs propres des Huni Kuin, tout en permettant de forger des alliances avec des étrangers et de produire des stratégies d'autonomie, ce qui constitue son caractère politique. Cette politique ne réfère cependant pas à ce que l'on entend de la politique classique de votes ou de postes électifs. Comme Ibã le dit habituellement : « Je ne suis pas un politicien, ma politique est le MAHKU ». Il parle en termes d'une « politique des artistes », soit de la mise en place de stratégies politiques visant l'autonomie par le biais de leur pratique artistique plutôt qu'à travers l'affiliation à un parti politique. À cet égard, le collectif s'appuie sur des relations actives avec des partenaires variés, humains et plus qu'humains, dans le but de renforcer l'autonomie culturelle des Huni Kuin. Plus précisément, selon les mots d'Ibã, ils travaillent en dialogue avec les *jiboias* (les serpents boas appelés *yube*⁸⁶ en hantxa kuin), s'appropriant leurs savoirs.

⁸⁵ Traduction libre de l'extrait du livre de MAHKU (2013).

⁸⁶ L'anthropologue Els Lagrou décrit *yube* comme étant « le plus grand des chamans en fonction de son rôle de messenger, ne se limitant jamais à un seul monde, voyageant du monde de l'eau à la terre et vice-versa, changeant constamment de peau, se transformant lui-même et le monde qui l'entoure » (Lagrou, 2007, p. 216, notre traduction). D'après son expérience avec les Huni Kuin vivant au Pérou, Deshayes (1999)

Aujourd'hui, en tant que maîtres, les artistes du collectif apprennent à tous ceux qui ne sont pas Huni Kuin les savoirs de l'*ayahuasca*, à sentir les *mirações* et la « force de la forêt », pour reprendre les termes de Cleiber Bane, à travers les traductions des chants en images⁸⁷. Les œuvres de MAHKU sont le résultat d'une traduction interculturelle contrôlée par les artistes, puisqu'ils décident ce qu'il faut intégrer des *huni meka* ou des *miyui kaya* dans chaque peinture, ainsi que le prolongement d'une « pédagogie Huni Kuin, d'une recherche spirituelle qui passe de génération en génération et qui ne s'arrêtera jamais », rappelle Ibã. Les pratiques artistiques du collectif ne peuvent ainsi pas être comprises comme étant dissociées des pratiques de réflexion, de reprise, de renouvellement et de partage d'aspects spécifiques de la culture Huni Kuin. MAHKU est issu d'une recherche intergénérationnelle qui, à sa manière, confronte l'héritage violent du cycle du caoutchouc et se présente comme un mouvement autonome de récupération et de transformation culturelle Huni Kuin, en remettant constamment en question les asymétries entre les Autochtones et les Allochtones.

Comme mentionné au début du chapitre, le collectif est actuellement composé par huit artistes et, à l'exception de Kássia Borges⁸⁸, tous vivent dans l'État d'Acre, entre la municipalité de Jordão et leurs villages (appelés *aldeias*) sur le fleuve éponyme (à une distance variante entre 4 et 12 heures de navigation) et parlent le *hantxa kuin*. Le quotidien de la majorité de ses membres est partagé entre leur travail d'artiste et les tâches collectives, parmi lesquelles on peut compter la plantation, la récolte, la chasse et l'aide à l'entretien des villages⁸⁹. Ibã, par exemple, partage avec son fils Bane la tâche de leader politique de son village, Chico Curumim. Ce dernier est également professeur de

identifie également *yube* comme un sorcier. Toutefois, je n'ai jamais entendu cette version lors de mes dialogues avec les membres du collectif.

⁸⁷ Je précise également que les artistes ne peignent jamais sous l'effet de l'*ayahuasca*, utilisée uniquement lors des rituels.

⁸⁸ Kássia Borges est artiste, professeure à l'Université fédérale d'Uberlândia (UFU) et commissaire adjointe au Musée d'art de São Paulo (MASP). Depuis 2018, lorsqu'elle a épousé Ibã, Kássia est devenue membre du collectif. Elle est actuellement la personne responsable de la gestion des contacts et des contrats du collectif. Avant de devenir membre de MAHKU, il faut le mentionner, elle avait déjà une pratique artistique en tant que céramiste.

⁸⁹ Avant d'avoir acquis une projection nationale et internationale, les artistes produisaient principalement à la demande d'une institution ou d'un collectionneur. Autrement dit, il n'est pas habituel de réaliser des œuvres et de les laisser de côté ou sans usage. Il est attendu que l'œuvre soit vendue ou exposée, qu'elle ait une « utilité ».

portugais, de mathématiques, de *hantxa kuin*, de sciences, de géographie et d'arts dans le même village. Si au tout début les artistes ne produisaient que des dessins sur papier, ils ont rapidement convergé à la peinture sur toile et réalisent aujourd'hui des peintures murales de grande envergure⁹⁰. Parallèlement à la production visuelle, ils organisent des ateliers et des laboratoires pour les adultes et les enfants afin d'enseigner, entre autres, comment peindre les chants de l'ayahuasca. Également, bien que leur activité principale soit la peinture, il leur arrive d'intégrer et de s'appropriier d'autres formes de productions qui conviennent à leurs activités, sans toutefois s'en tenir à une technique spécifique ou à une activité particulière. Ces dernières années, ils ont créé de manière sporadique des chandails, des casse-têtes et même des tasses⁹¹. Ainsi, comme le définit Ibã, « MAHKU est multimédia⁹² ».

Bien que le collectif soit composé actuellement de huit artistes considérés comme permanents, il détient toutefois une structure malléable qui permet à d'autres artistes de pouvoir éventuellement être appelés à collaborer en fonction du projet⁹³. Ibã, Cleiber Bane, Pedro Maná et Acelino Tuin sont membres depuis le plus longtemps et forment le noyau du collectif. La présence de Kássia Borges, comme il a été mentionné précédemment, remonte à 2018, et celle de Rita Dani, Edilene Yaka, Cleudo Tuin⁹⁴ est encore plus récente, datant de 2023. De nouvelles personnes peuvent donc rejoindre le collectif et d'autres peuvent le quitter, en fonction de leur relation avec Ibã. Par ailleurs, il est assez fréquent aussi que les enfants des artistes réalisent également leurs propres œuvres, les signant parfois comme MAHKU, ce qui rappelle l'aspect pédagogique intergénérationnel qui soutient le collectif⁹⁵. De plus, presque toutes les œuvres comptent sur la collaboration des membres

⁹⁰ Les peintures murales sont généralement réalisées sans planification préalable. Les artistes décident sur place de ce qu'ils vont peindre à partir de l'observation de l'endroit et de la dimension du mur.

⁹¹ Chaque nouveau produit fabriqué par le collectif représente aussi une nouvelle opportunité de vente ou d'échange avec les allochtones.

⁹² Selon Ibã, même le tissage, la musique, la nourriture et la médecine traditionnelle Huni Kuin doivent être considérés comme faisant partie de des pratiques de MAHKU. Pour lui, il n'y a donc pas de rupture entre ces différentes pratiques, ni entre ce que nous considérons comme le contemporain et le traditionnel.

⁹³ D'après Ibã, MAHKU est un esprit, pas une personne, soulignant le fait que la recherche et la transmission des savoirs Huni Kuin dépassent le cadre d'un individu ou d'un autre.

⁹⁴ Rita Dani, Edilene Yaka, Cleudo Tuin, ainsi que Cleiber Bane sont enfants d'Ibã.

⁹⁵ Le fils de Cleiber Bane, par exemple, appelé aussi Ibã, est l'un des jeunes artistes les plus prolifiques de la région. Il est probable qu'il devienne bientôt un membre officiel du collectif.

de la famille de chaque artiste pour être réalisées, même si elles sont signées individuellement. En général, l'artiste qui signe l'œuvre est celui qui l'initie et trace à la peinture noire les contours de toutes les figures qui la composent, tandis que les membres de la famille participent ensuite à la mise en couleur de la toile. Ces moments collectifs constituent une occasion précieuse pour les plus jeunes d'approfondir leur connaissance des chants *huni meka* ou des récits *miyui kaya*. Pour ce qui est des déplacements relatifs aux projets et aux expositions, le collectif peut varier sa formation. Il est rare, par exemple, que tous les artistes voyagent ensemble en raison des frais de déplacement élevés. Le choix de ceux qui se rendront dans le lieu d'exposition dépend exclusivement de la tâche à réaliser, à l'exception d'Ibã, qui est pratiquement toujours présent. Comme nous l'avons vu, il a été le catalyseur du groupe, sans pour autant avoir l'habitude de peindre. De ce fait, comme il est celui qui connaît mieux les *huni meka*, il les enseigne aux artistes, leur indiquant parfois où et comment chaque élément doit être peint, surtout s'il s'agit d'un chant traduit visuellement pour la première fois.

Depuis sa fondation en 2012, MAHKU a participé à de nombreuses expositions nationales et internationales. Parmi les principales, je souligne sa participation à *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas en 2013/2014* (Mira! Arts visuels contemporains des peuples autochtones), la première exposition au Brésil qui ne présentait que des artistes autochtones (de différents pays d'Amérique du Sud), au 35^e Panorama da Arte Brasileira en 2017 (35^eme Panorama de l'art brésilien) au Musée d'art moderne de São Paulo, exposition organisée tous les deux ans qui vise à présenter l'éventail de ce qui se déroule dans le domaine de l'art brésilien à l'heure actuelle, et aux expositions collectives *Re-Antropofagia*⁹⁶ (Re-Anthropophagie) à la Galerie d'art de l'Université Fédérale Fluminense (Niterói, Brésil) en 2019, *Véxoa: nós sabemos* (Véxoa : nous savons) à la Pinacothèque d'État de São Paulo en 2020 et *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea* (Moquém_Surari : art autochtone contemporain) au Musée d'art moderne de São Paulo en 2021, les trois premières grandes expositions d'art au Brésil réalisées par des artistes-

⁹⁶ J'ai consacré un article à cette exposition, la première exposition collective d'artistes autochtones organisée par un commissaire autochtone au Brésil, qui est accessible à l'adresse suivante : <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663192>

commissaires autochtones : Denilson Baniwa⁹⁷, Naine Terena⁹⁸ et Jaider Esbell. En 2023, le Musée d'art de São Paulo (MASP) a présenté une rétrospective des dix années de travail du collectif appelé *MAHKU : Mirações*⁹⁹, en plus de participer pour la première fois à la Biennale de São Paulo¹⁰⁰. Par ailleurs, en avril 2024, la façade du palais Giardini (Pavillon Central) servant de point d'entrée à la 60ème Biennale de Venise a été entièrement peinte par le collectif¹⁰¹. Actuellement, les œuvres du collectif font partie de la collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du Musée d'art de São Paulo, du Musée d'art de Rio de Janeiro, de la Pinacothèque d'État de São Paulo, du Sesc Vila Mariana à São Paulo et du Musée Ilnu de Mashteuiatsh¹⁰².

⁹⁷ Denilson Baniwa (1984) est artiste multimédia et commissaire d'exposition. En 2024, il a été un des co-commissaires du pavillon brésilien, rebaptisé *Hãhãwpuá*, à la 60e Biennale de Venise. Il sera également le commissaire de l'exposition *Amazonie* qui ouvrira ses portes au Musée du Quai Branly à Paris en septembre 2025.

⁹⁸ Naine Terena (1980) est artiste, commissaire d'exposition, éducatrice et activiste. Elle est actuellement directrice de l'éducation et de la formation artistique au ministère de la culture brésilien (MINC). Au lieu de parler d'*Arte Indígena Contemporânea* (AIC) comme Jaider Esbell, Naine Terena propose le terme *Manifestações Estéticas Indígenas* (Jesus, 2022)

⁹⁹ L'exposition s'est déroulée du 24 mars au 4 juin 2023 par les commissaires Adriano Pedrosa, Guilherme Giufrida et Ibã Huni Kuin. Outre les peintures et les dessins du collectif, l'exposition présentait le récit de l'origine de l'ayahuasca et les traductions portugaise et anglaise de deux chants *huni meka*: Dua Meke Newane et Yube Bau Rauti.

¹⁰⁰ Les commissaires de la 35e Biennale de São Paulo étaient Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes et Manuel Borja-Villel. À cette occasion, MAHKU a présenté 17 peintures d'environ 250 x 230cm.

¹⁰¹ La peinture murale de 750 mètres carrés a été réalisée à partir de deux *huni meka*, *Hawe Henewakame* (Le grand fleuve/Musique des eaux) et *Yube Nawa Ainbu* (Femme du peuple-jiboia), et du *miyui kaya* du pont de l'alligator Kapetawã. L'œuvre a été réalisée par Ibã Huni Kuin, Kássia Borges, Acelino Tuin, Pedro Maná, Cleiber Bane et Itamar Rios en 45 jours. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

¹⁰² Le processus d'achat de cette œuvre, ainsi que la réimplantation de l'exposition *Vende tela, compra terra* au Musée Ilnu de Mashteuiatsh, font partie du volet création de cette thèse et seront détaillés dans le chapitre suivant.

Figure 1.3 Vue de l'exposition *MAHKU : Mirações* au Musée d'art de São Paulo, 2023



Crédit : Daniel Cabrel. Disponible à l'adresse : <https://www.masp.org.br/exposicoes/mahku-miracoes>

Figure 1.4 Installation in situ. *Kapewë Pukeni* [Pont alligator], 2024, La Biennale di Venezia



Crédit : Matteo de Mayda. Disponible à l'adresse : <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin>

1.3 VENDE TELA, COMPRA TERRA

« Vente tela, compra terra¹⁰³ » est la devise du collectif et réfère explicitement à la revendication de l'autonomie territoriale. En 2016, à la suite de la vente d'une toile, Ibã et MAHKU ont réussi à acheter une zone d'environ 10 hectares¹⁰⁴ sur les rives du fleuve Tarauacá afin de développer le Centre MAHKU Indépendant, qui agit à titre de centre de recherche, d'expérimentation artistique et de préservation de la forêt et du savoir Huni Kuin. Au-delà de l'achat de terres, une grande partie des ressources obtenues par la vente des œuvres d'art sont consacrées à l'achat de matériaux pour la construction de maisons dans les villages et de biens, tels que des moteurs de bateaux, des débroussailleuses, de l'essence et d'autres produits qui facilitent le travail et la vie collective dans la forêt. Récemment, grâce à l'augmentation du prix de leurs œuvres, les artistes ont également réussi à acheter des maisons pour eux et leurs familles dans la municipalité de Jordão. Selon Bane, ils expulsent ainsi les Blancs de leurs terres, sans devoir recourir à la violence¹⁰⁵. En ce qui a trait au processus d'achat de terrain, Ibã raconte que :

Il (l'acheteur) a acheté la toile (la peinture) pour 40 000 *reais* et me l'a virée (la somme) sur mon compte. J'ai pensé « cette toile est un patrimoine, cette toile est l'esprit de la forêt, je traduis le langage de l'esprit ». Avec cet argent, je ne voulais pas acheter n'importe quoi, non, je voulais acheter quelque chose de valeur, quelque chose qui ne finirait jamais, quelque chose de vivant. J'ai acheté un terrain, dix hectares dans la forêt. Puis on m'a demandé « qu'est-ce que tu fais ? ». J'ai dit : vends la peinture, achète des terres. Et c'est ainsi que le patrimoine se poursuit. La musique Nai Mapu Yubekã est devenue une terre, un morceau de terre, dix hectares que nous avons achetés.

Ainsi, la toile, la peinture, a continué à vivre. La musique est la vie, le *nixi pae* (ayahuasca) est la vie. La peinture est vivante dans le musée, dans la galerie, dans les

¹⁰³ « Vente tela, compra terra » (vends la toile, achète des terres) était également le nom de l'exposition co-commissarié par Ibã et moi-même en 2022 dans le cadre du volet intervention de cette recherche. Nous en parlerons dans le prochain chapitre.

¹⁰⁴ La démarche de MAHKU a été inspirée par deux actions antérieures similaires qui ont permis l'expansion des territoires Huni Kuin. D'abord, en 1990, plusieurs familles ont occupé les *seringais* Nova Empresa e São Joaquim, qui n'avaient pas de patron à l'époque (Iglesias, 2003, 2008). Ce territoire fait actuellement partie de la *Terra Indígena do Baixo Rio Jordão*, habité par 554 personnes (IBGE, 2022). Plus tard, en 1993, l'ASKARJ (*Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão*) a acheté les *seringais* Independência et Altamira, couvrant environ 14 750 hectares, territoire qui est actuellement le *Dominial Kaxinawá Seringal Independência*, habité par environ 390 personnes (IBGE, 2022).

¹⁰⁵ Il ne faut pas oublier la longue période d'esclavage pour dettes pendant le cycle économique du caoutchouc, ce qui explique que la relation avec les Blancs soit encore à ce jour imprégnée de conflits, même si ceux-ci ne sont pas toujours explicités par les artistes du collectif.

maisons des gens, elle vit avec nous. La peinture est donc la vie. La peinture est notre arme. C'est-à-dire que c'est notre produit, notre production, tout comme la musique. C'est nous qui la produisons. Donc c'est ça, vends la peinture, achète des terres. Vends la peinture, achète une maison. Vends la peinture, achète un moteur. Vends la peinture, achète de la nourriture, des vêtements, des médicaments. Vends la peinture et aide les proches. La toile/peinture reste vivante comme ça. (...) Les Blancs ont inventé l'argent, le papier. Aujourd'hui cet argent nous aide à vivre. Nous en avons besoin pour acheter nos produits de première nécessité. C'est ça, c'est la poésie du MAHKU, vend la peinture, achète des terres. Ainsi, nous agrandissons nos terres. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 10 juin 2022, notre traduction)

Suite à la fin du cycle du caoutchouc, les activités économiques dans la région ont dû être réorganisées et aujourd'hui les principales sources de revenus des familles Huni Kuin sont la vente de produits appelés « artisanat¹⁰⁶ », de produits maraîchers, la réalisation de rituels chamaniques d'*ayahwasca* pour les touristes et le programme Bolsa Família¹⁰⁷. Toutefois, pour les artistes de MAHKU et leurs familles¹⁰⁸, la vente d'œuvres est la plus importante activité rémunératrice, ce qui leur confère une position privilégiée dans le contexte local, compte tenu du fait que les recettes provenant du commerce d'art sont considérablement plus importantes que ceux tirés de la vente de fruits et légumes - tels que les bananes, le manioc, les arachides - et de l'« artisanat » (essentiellement réalisé par des femmes). En effet, la reconnaissance qu'ils ont gagné en entrant dans le circuit artistique, notamment grâce à la réalisation de projets tels que celui de la Biennale de Venise en 2024, a entraîné une hausse du prix de leurs œuvres et par le fait même des changements significatifs sur la vie des artistes. En disposant de ces revenus, ils échappent à la nécessité de se soumettre à des travaux souvent précaires ou moins valorisés. Ce faisant, ils transforment leur position sociale et remettent en question un paradigme raciste persistant, selon lequel les Autochtones seraient relégués à une place secondaire. Pour les artistes de MAHKU, le

¹⁰⁶ La distinction entre « art » et « artisanat » est évidemment arbitraire, ne servant qu'à renforcer une logique exclusive et, la plupart du temps, raciste. Cette séparation reflète des hiérarchies sociales et culturelles qui ont marginalisé les pratiques des peuples autochtones et d'autres communautés dits « périphériques ».

¹⁰⁷ Le programme Bolsa Família est un programme de redistribution de fonds du gouvernement fédéral brésilien mis en place par le gouvernement de Luiz Inácio Lula da Silva le 20 octobre 2003. Bolsa Família garantit actuellement R\$ 600 *reais* (environ 150 dollars canadiens) par mois pour chaque famille bénéficiaire et un montant supplémentaire pour les enfants, les adolescents et les femmes enceintes. Actuellement, plus de 21 millions de familles (57 millions de personnes) sont couvertes par cette prestation, dont environ 221 000 familles autochtones.

¹⁰⁸ En fait, la quasi-totalité de l'argent qui provient de la vente d'une œuvre est automatiquement collectivisée pour la famille de l'artiste et le village où il vit. Pour eux, la production d'art a remplacé la récolte du caoutchouc comme principale activité productive et moyen de subsistance.

travail artistique et intellectuel s'inscrit en continuité avec le travail manuel, tous deux soutenant la vie collective de leurs familles dans les villages. Comme ils disent souvent en établissant une analogie avec l'outil servant à nettoyer et préparer les champs : le pinceau est notre machette.

L'une des réalisations les plus récentes effectuées grâce à la vente d'œuvres a été l'établissement d'un nouveau village, où vivent actuellement une quarantaine de personnes. En 2020, l'*aldeia* Igarapé do Macedo a été construite par Maná, l'un des artistes du collectif, et sa famille et, pour financer cette construction, plus de 90% des ressources financières nécessaires ont été obtenues par la vente d'œuvres. Alors en pleine période de la pandémie de Covid-19, sa famille a décidé de fonder un village dans une région qui n'avait jamais été habitée auparavant; ils ont remonté le fleuve Jordão pendant plus de dix heures, dépassé le dernier village et s'y sont installés. Toutes les dépenses liées à l'achat d'essence, des petits bateaux, des scies, de débroussailleuses, ainsi que pour payer les travailleurs allochtones ont été presque entièrement assumées par Maná, le seul artiste du collectif résidant dans le village. Aujourd'hui, la vente d'œuvres peut être perçue comme une des stratégies séculaires de résistance et de survie des Huni Kuin, en particulier des membres du collectif, contrastant fortement avec la période où ils étaient soumis à un régime de travail semi-esclavagiste.

MAHKU tire ainsi parti du désir de certains Allochtones de collectionner les œuvres des « Autres » et de la valeur attribuée à cette production dans le monde de l'art en tant qu'« actif périphérique¹⁰⁹ » (Barriendos, 2005). Cette stratégie vise non seulement à préserver la forêt et à soutenir leur mode de vie, mais aussi à construire un *futur ancestral* (Krenak, 2022). Pour reprendre les termes de

¹⁰⁹ Sur ce sujet, l'auteur affirme que: « En très peu de temps, le *mainstream* a dépassé son territoire limité et s'est mis en quête de la périphérie. L'altérité, l'exotisme et la diversité, en un mot, l'Autre, comme aux beaux jours de l'expansionnisme colonial, ont suscité l'intérêt des musées, des galeries, des grandes expositions et des foires commerciales d'art contemporain. Même un groupe aussi éloigné territorialement et culturellement que les Inuits a obtenu une représentation dans cette nouvelle arène de l'art lors de la dernière Documenta de Kassel. La mise en scène du multiculturalisme est devenue, en un clin d'œil, la matière première de toute exposition internationale. L'Occident était avide d'altérité et, en réponse à son appel, les cultures émergentes « ont très bien répondu, à tous les niveaux, avec de nouvelles expériences périphériques ». À travers cette capitalisation économique de la marginalité, « l'actif périphérique » s'était mis en marche. Celui-ci génère une valeur ajoutée dans l'art contemporain global, réactivant ainsi le marché et la circulation des marchandises contemporaines, légitimement « exotiques » mais potentiellement internationales, en capitalisant sur leur caractéristique la plus marquante et stigmatisée : leur marginalité périphérique. » (Barriendos, 2005, p. 3)

Gerald Vizenor (1994), on pourrait dire que les artistes de MAHKU agissent comme des *postindian warriors*, produisant des *acts of survivance*¹¹⁰ à travers leur art, tout en cherchant à bâtir un territoire de souveraineté. Comme le propose Jolene Rickard, intellectuelle de la nation Tuscarora

Sovereignty is the border that shifts indigenous experience from a victimized stance to a strategic one. [...] As part of an ongoing strategy for survival, the work of indigenous artists needs to be understood through the clarifying lens of sovereignty and self-determination, not just in terms of assimilation, colonization, and identity politics. (Rickard 1995, p. 51)¹¹¹.

« Vente tela, compra terra », tout comme l'achat de maisons et de biens de première nécessité, est alors une stratégie pragmatique de subsistance. C'est grâce aux ventes de leurs toiles que les artistes peuvent s'assurer une autonomie financière, renforçant ainsi le processus collectif de récupération culturelle et territoriale. L'œuvre ci-dessous, un contrat d'achat de terre redessiné par Maná, illustre bien ce processus. Il y écrit : « Faire des peintures et les vendre aux Blancs avec beaucoup d'argent pour acheter des terres. Construire en préservant la nature et continuer à travailler. ». À mon avis, cette phrase met en évidence le fait que la vente d'œuvres d'art soit reliée à la préservation de la forêt, tout en soulignant le regard que le Huni Kuin et les artistes de MAHKU portent en général sur les Blancs. Souvent appelés *nawa*¹¹² et liés à la figure mythique de Yauxikunawa (« le géant

¹¹⁰ Survivance est un néologisme composé à partir des termes *survival* (survie) et *resistance* (résistance). Ce terme suggère que la survie autochtone est basée sur la résistance.

¹¹¹ « La souveraineté est la frontière qui fait passer l'expérience autochtone d'une position de victime à une position stratégique. [...] Dans le cadre d'une stratégie permanente de survie, le travail des artistes autochtones doit être compris à travers le prisme de la souveraineté et de l'autodétermination, et pas seulement en termes d'assimilation, de colonisation et de politique identitaire. » [Notre traduction].

¹¹² *Nawa* est un terme complexe et polysémique, un « concept clé de l'altérité » (Keifenhein, 1990) chez les Huni Kuin et chez d'autres groupes de la famille linguistique Pano, pouvant désigner aussi bien l'« Autre » ou « Blancs », que « peuple » ou « gens ». Selon Lagrou (2002, p. 30), le terme renvoie à quelqu'un d'autre que soi. D'après l'anthropologue Oscar Calavia Saez, *nawa* peut porter le sens négatif d'« étranger, ennemi, non-peuple » (Saez, 2002, p. 40, notre traduction). Selon Ibã : « *Nawa* veut dire « peuple », et chaque peuple vient d'un endroit différent. (...) Les étrangers, les Brésiliens, les autochtones, les autres peuples, les animaux... tous sont différents. Les tatous et les tortues sont différents, par exemple, chacun a un visage différent. Les poissons, parlons-en. « Poisson » est un nom général, n'est-ce pas ? Il y a des gros poissons, des petits poissons, des poissons à coquille, des poissons à carapace. Il y a des poissons avec beaucoup d'écaillés et d'autres qui n'en ont pas. Ils sont différents. Je ne sais pas d'où vient le mot *nawa*. Il y a des *nawa* brésiliens et des *nawa* étrangers. (...) « Peuple », nous appelons *nawa*. Il y a Kaxinawá, Shanenawa, Kuntanawa, etc. C'est général, *nawa*. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 10 mars 2024). Dans ce témoignage, Ibã évoque le sens plus large de *nawa* comme « peuple », soulignant leurs différences, mais mentionne aussi l'utilisation du terme en tant que suffixe formant un ethnonyme, appliqué dans le nom de

avare¹¹³ »)¹¹⁴ par les Huni Kuin, les Allochtones sont généralement considérés comme ayant un « *excessivo desejo de reter*¹¹⁵ » (McCalum, 2002), raison pour laquelle ce sont des gens avec lesquelles les liens de parenté sont évités¹¹⁶. Parallèlement à cela, ils sont aussi perçus comme possédant de nombreux biens et compétences, dont ils se doivent de partager avec les autres. À ce sujet, l'anthropologue Cecilia McCallum affirme que « *o desejo por tais coisas, assim como pelas habilidades e medicamentos estrangeiros, está sempre presente na vida huni kuin*¹¹⁷. » (2002, s.p). Elle souligne également que les objets des Blancs sont considérés comme étant plus abondantes et de meilleure qualité, ce qui provoque alors un déséquilibre. Selon l'interprétation Huni Kuin, cette asymétrie implique nécessairement une obligation pour les Blancs de partager et de redistribuer leurs biens. C'est pourquoi, en fonction de leur degré de générosité, les Blancs seront classés comme étant soit avares¹¹⁸ (*yauxi*), soit généreux (*duapa*). Force est de constater que les Blancs occupent une position ambiguë pour les Huni Kuin de façon générale et pour les artistes de

plusieurs nations de la famille linguistique Pano. Kaxinawá, par exemple, est le nom donné par les étrangers aux Huni Kuin, où *kaxi* signifie « chauves-souris » et *nawa* signifie « peuple/gens ». Les Huni Kuin considèrent cependant ce nom offensant.

¹¹³ Ce *miyui kaya* raconte l'histoire d'une époque où les Huni Kuin vivaient dans la faim, sans légumes à manger et sans feu pour cuisiner. Yauxikunawa, quant à lui, vivait seul avec sa femme, sans enfants, et avait beaucoup de nourriture qu'il ne partageait avec personne. L'histoire raconte que les Huni Kuin, avec l'aide des animaux complices, lui volèrent des légumes tels que du maïs, des bananes, du manioc et des cacahuètes, et finirent par le tuer. Lorsqu'ils ouvrirent son corps, ils constatèrent que Yauxikunawa avait de la bile bleue. Selon Ibã, Yauxikunawa, est semblable aux anciens patrons du caoutchouc qui, bien que possédant beaucoup de choses, ne les partageaient pas non plus avec les Huni Kuin. Yauxikunawa serait alors un ancêtre des Blancs. Zoppi (2017) montre que les Huni Kuin identifient également ce personnage avare à l'État brésilien.

¹¹⁴ Bien que je n'aie pas entendu cette corrélation de la part des artistes, les Blancs sont également identifiés à la figure mythique de l'Inca. Voir à ce sujet Kensinger (1995, p. 259-264), Lagrou (1991, p. 15-20) et Saez (2000)

¹¹⁵ « Excessif désir de retenir ». [Notre traduction]

¹¹⁶ En ce sens, McCallum remarque que : « Les *nawa* sont des 'autres' avec lesquels on peut établir un échange, mais pas un mariage » (McCalum, 2002, notre traduction). Il faut noter cependant qu'aujourd'hui, cette tendance est en train de changer. Les mariages entre les Huni Kuin et les Allochtones sont de plus en plus fréquents.

¹¹⁷ « Le désir de ces choses, ainsi que des compétences et des médicaments étrangers, est toujours présent dans la vie des Huni Kuin. » [Notre traduction]

¹¹⁸ Être traité comme « avare » est une insulte grave, démontrant que la personne privilégie les relations avec les choses plutôt qu'avec les personnes. En d'autres mots, cette offense indique qu'une personne n'accepte pas d'entrer dans un système de relations où il est impératif de donner, de recevoir et de rendre en retour, pour reprendre les mots de Marcel Mauss (1923).

MAHKU en particulier. Le conflit, fondement de cette relation, n'élimine pas l'intérêt à leur égard et surtout à leurs choses, de même que l'intérêt (et les échanges qui en découlent) n'élimine pas le conflit. Comme nous le verrons dans son témoignage ci-dessous, Ibã, considère les Blancs comme « forts » parce qu'ils ont les connaissances nécessaires pour produire des maisons durables en maçonnerie et divers produits tels que des avions, des voitures, des ordinateurs, des téléphones portables et des fusils, mais à la fois aussi comme une source de destruction et incapables d'établir de bonnes relations sociales. Selon lui:

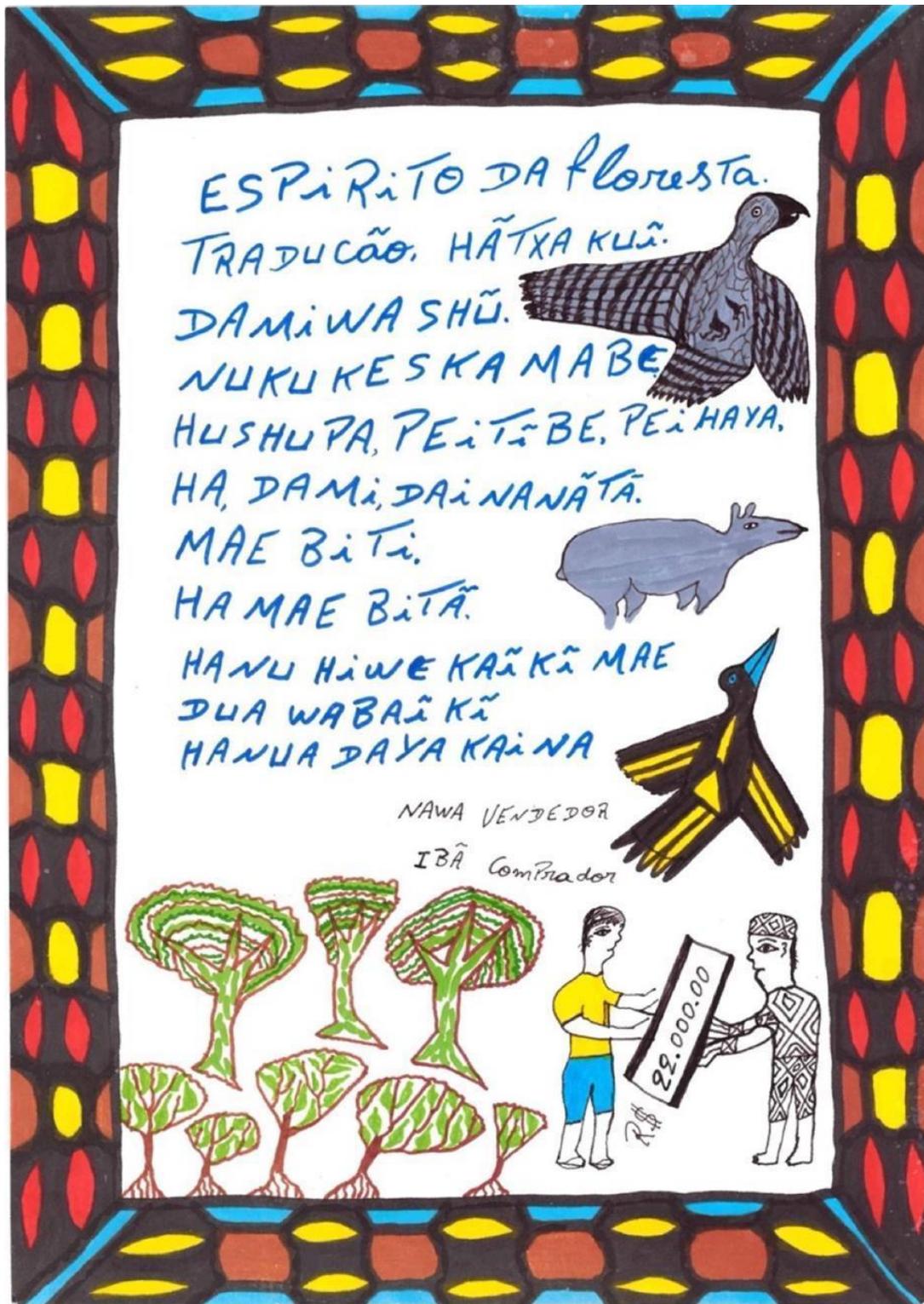
Nos maisons dans la forêt s'abîment vite, alors que celles des *nawa* (Blancs) durent longtemps. Ils les construisent en déplaçant la terre, les maisons en maçonnerie, dites-vous, sont difficiles à terminer, difficiles à pourrir. Si vous la construisez avec de la terre, il est difficile de la faire pourrir. C'est pourquoi nous disons que « le *nawa* est fort ». Qu'est-ce qui est fort ? Sa vie est différente, son mouvement est différent. Pourquoi est-il fort ? Il a un avion. Pourquoi est-il fort ? Il a un moteur. Pourquoi est-il fort ? Il a une voiture. Vous avez tout cela. C'est ce que votre culture a. Ce mouvement qui consiste à fabriquer un bateau, à ramer, à fabriquer une machette, un fusil, un couteau, tout cela, c'est un mouvement différent de notre monde. « *Nawa forte* » est ce dont je parle. Il n'est pas fort dans le sens où son corps est fort. C'est son mouvement qui est fort. Il a un mouvement fort, il sait comment fabriquer des choses, il a le matériel nécessaire pour fabriquer une casserole, un fusil, des vêtements, bref. Nous n'avons pas cette connaissance. C'est pourquoi nous disons que les *nawa* (Blancs) sont très forts. Vous avez même créé des ordinateurs, des téléphones portables, la télévision, etc. Vous produisez beaucoup de choses. Vous prenez beaucoup de choses à la terre. Vous savez comment faire les choses différemment. Les *nawa* sont trop modernes. Les *nawa* sont très forts, ils savent comment produire. Votre art est très fort. (...) Parfois, les *nawa* ne pleurent pas lorsque leur proche meurt, ils regardent sans pleurer. Les Huni Kuin sont différents, les Huni Kuin ont beaucoup de cérémonies, ils pleurent. Les *nawa* pleurent un peu et s'arrêtent. (...) Les *nawa* sont très différents. *Nawa* a beaucoup de *mane* (marchandises). Vous avez des machines lourdes (...) Vous savez négocier, vous savez produire sur la planète. (...) Les *nawa* sont aussi très destructeurs. Quand ils trouvent du bon bois, par exemple, ils le coupent. Les *nawa* ont de gros animaux, des bœufs, des éléphants. Les *nawa* font le monde. S'il n'y a pas d'eau, le *nawa* fait un barrage. Il fait le monde. Les Blancs ont également créé du papier, de l'argent. Ils font vraiment du mal aux gens, aux différentes personnes. C'est ce qui est différent. Il faut travailler dur pour obtenir ce papier. Si vous n'avez pas ce papier, vous mourrez, personne ne vous le donnera. Les *nawa* ne donnent pas (d'argent) même à leur propre famille, les *nawa* sont très différents, les *nawa* n'ont pas vraiment de famille. Les *nawa* n'aiment pas les familles différentes. (...) Si vous avez de l'argent, vous vivez bien avec eux. Maintenant, si tu n'as pas d'argent, non. C'est différent. Les *nawa* ont inventé l'argent. Les *nawa* ne sont forts que lorsqu'ils ont de l'argent. Le seul *nawa* fort est celui qui a de l'argent. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 10 mars 2024, notre traduction)

Dans ce long témoignage, Ibã parle du pouvoir et des choses des Blancs, qui, selon lui, sont capables d'affaiblir les traditions Huni Kuin. « Le monde des Blancs est très fort et doit être apprivoisé », dit-il souvent, tout comme les Autochtones dits « isolés¹¹⁹ » qui évitent tout contact avec d'autres peuples. Le désir d'Ibã, mais aussi des Huni Kuin en général de dialoguer et d'échanger avec les *nawa* n'enlève rien au regard critique qu'ils portent envers eux. L'intérêt et la méfiance vont de pair, forçant un mouvement constant de rapprochement suivi d'éloignement entre ces mondes. Autrement dit, les Blancs sont vus comme des amis-ennemis avec lesquels il faut garder une vigilance constante et une « bonne distance¹²⁰» (Lévi-Strauss, 1968, 1973), c'est-à-dire suffisamment proches pour que l'échange se poursuive, mais suffisamment éloignées pour que n'émerge pas de nouveaux conflits.

¹¹⁹ Selon la *Fundação Nacional dos Povos Indígenas*: « Les peuples en isolement volontaire sont des groupes d'autochtones qui n'ont pas de relations permanentes avec les sociétés nationales (la société environnante) ou qui interagissent peu, que ce soit avec des allochtones ou avec d'autres peuples autochtones. Il s'agit d'un acte volontaire d'isolement lié à l'expérience d'un état d'autosuffisance sociale et économique, lorsque la situation les conduit à satisfaire leurs besoins sociaux, matériels ou symboliques de manière autonome, en évitant les relations sociales qui pourraient déclencher des tensions ou des conflits interethniques. » (Fundação Nacional dos Povos Indígenas, 2021, notre traduction). Au Brésil, on dénombre actuellement 114 cas de présence de populations autochtones isolées.

¹²⁰ En commentant sur la manière dont les Mandans concevaient le bon voisinage avec les Hidatsa, deux nations autochtones voisines du Missouri, Lévi-Strauss remarque que: « Les Mandan appelaient *Minnetaree*, mot qui signifie dans leur langue 'ils ont traversé la rivière', le plus ancien groupe Hidatsa venu du nord-est, qui arriva sur la culture du maïs auprès d'eux. Mais, selon leurs propres traditions, les Mandan ne souhaitent pas que cette cohabitation se prolongeât, et ils exposèrent à leurs hôtes leur point de vue en ces termes : 'It would be better if you went upstream and built your own village, for our customs are somewhat different from yours. Not knowing each other's ways the young men might have differences and there would be wars. Do not go too far way, for people who live far apart are like strangers and wars break out between them. Travel north only until you cannot see the smoke from our lodges and there build your village. Then we will be close enough to be friends and not far enough away to be enemies' (Maximilien 1843, p. 368; Bowers, 1965, p. 15). Cette haute leçon de philosophie politique, répétée presque dans les mêmes termes à un siècle d'intervalle, définit en termes de géographie et d'histoire la configuration structurale qui devait résulter de sa mise en pratique, et que notre analyse rétrospective a simplement retrouvée. Aux êtres qu'elle unit tout en les opposant, la symétrie n'offre-t-elle pas le moyen le plus élégant et le plus simple de s'apparaître semblables et différents, proches et lointains, amis bien qu'ennemis d'une certaine façon, et ennemis tout en demeurant des amis? (...) En fin de compte, si les coutumes de peuples voisins manifestent des rapports de symétrie, il n'en faut pas seulement chercher la cause dans quelques lois mystérieuses de la nature ou de l'esprit. Cette perfection géométrique résume ainsi, au mode présent, des efforts plus ou moins conscients mais innombrables, accumulés par l'histoire et qui visent le même but : atteindre un seuil sans doute le plus profitable aux sociétés humaines, où s'instaure un juste équilibre entre leur unité et leur diversité; et qui maintient la balance égale entre la communication, favorable aux illuminations réciproques, et l'absence de communication, elle aussi salutaire, puisque les fleurs fragiles de la différence ont besoin de pénombre pour subsister. » (Lévi-Strauss, 1973, p. 299, 300).

Figure 1.5 Dessin inspiré du contrat d'achat-vente d'un terrain, créé par Pedro Maná, 2022



1.4 YUBE INU, YUBE SHANU

Avant de passer à une analyse détaillée sur le processus artistique de MAHKU et de sa relation avec les chants *huni meka* et les *mirações*, il convient de se pencher sur le récit de l'origine de l'ayahuasca, un *miyui kaya* central pour les Huni Kuin¹²¹ et constamment peint par les artistes de MAHKU. Comme nous le verrons, cette histoire, qui sera résumée ici¹²², évoque une relation qui s'opère par la différenciation permanente, tout comme celle que nous venons de présenter entre les Huni Kuin et les Blancs. Cette histoire révèle comment les Huni Kuin se sont appropriés des connaissances sur le *nixi pae* des *jiboias* et indique « la source du dessin et de la beauté dans le monde des relations amoureuses avec les étrangers. » (Lagrou, 2009, p. 87, notre traduction). Autrement dit, le *miyui kaya* évoque comment l'identité Huni Kuin a été transformée par l'incorporation d'éléments extérieurs. Ainsi, par l'intermédiaire de leur ancêtre Yube Inu, ils se sont approchés du monde des *jiboias* - qui est la maîtresse de l'*ayahuasca* (*nixi pae*) - et se sont approprié leurs savoirs afin de transformer et renforcer leur propre identité. L'histoire témoigne de la soi-disant « ouverture à l'Autre¹²³ » (Lévi-Strauss, 1991, p. 16) et du « dualisme en perpétuel déséquilibre » (Lévi-Strauss, p. 315), à partir duquel opèrent, selon cet auteur, plusieurs peuples autochtones des Amériques et, suivant Els Lagrou (2007, p. 80), de l'importance de l'Autre pour

¹²¹ Ce récit n'est pas cependant exclusif au peuple Huni Kuin et est partagé, sous différentes versions, par d'autres nations de la région, tels que les Yawanawá.

¹²² Pour une version complète de ce récit raconté par Ibã lui-même, veuillez consulter le catalogue de l'exposition *Mirações* (2023) publié par le Musée d'art de São Paulo. Lagrou (1991, p. 167) présente également une version complète de cette histoire, qui lui a été racontée par Milton Maia.

¹²³ Dans l'*Histoire de Linx*, notamment dans le dernier chapitre *L'idéologie bipartite des amérindiens*, Lévi-Strauss discute, à partir de l'analyse structurale des mythes, du refus de la notion d'identité gémellaire ou règne une identité parfaite par la pensée autochtone des Amériques. L'auteur montre que, à partir d'une situation initiale d'égalité, les récits se déploient dans une différenciation progressive des pôles, engendrant ainsi un dualisme en perpétuel déséquilibre. Selon lui: « De ce déséquilibre dynamique dépend le bon fonctionnement du système qui, sans cela, serait à tout moment menacé de tomber dans un état d'inertie. Ce que proclament implicitement ces mythes, c'est que jamais les pôles entre lesquels s'ordonnent les phénomènes naturels et la vie en société : ciel et terre, feu et eau, haut et bas, près et loin, Indiens et non-Indiens, concitoyens et étrangers, etc., ne pourront être jumeaux. L'esprit s'évertue à les coupler sans réussir à établir entre eux une parité. Car ce sont ces écarts différentiels en cascade, tels que les conçoit la pensée mythique, qui mettent en branle la machine de l'univers. ». L'identité, conclut l'auteur, « constitue un état révocable ou provisoire; elle ne peut pas durer » (Lévi-Strauss, 1991, p. 305). Dans l'univers autochtone des Amériques, selon Lévi-Strauss, la motivation des relations est la différenciation constante des pôles, concrétisée à travers les échanges. Autrement dit, les relations existent à travers et en vue de la différence.

les Huni Kuin, qu'il soit humain ou non humain, entraînant la prédation, l'incorporation et la transformation continues de caractéristiques exogènes dans la constitution de leur identité¹²⁴.

Comme me l'a confié Ibã¹²⁵, ce *miyui kaya* raconte l'histoire de Yube Inu, un homme Huni Kuin qui, lors d'une partie de chasse, tombe sur une scène curieuse : il voit un tapir jeter trois fruits génipap¹²⁶ dans un lac, d'où sort une belle femme-serpent, appelée Yube Shanu, avec laquelle le tapir se met à avoir des relations sexuelles. Ce même jour, Yube Inu rentre chez lui intrigué, bien décidé à imiter le tapir le lendemain. Il se réveille tôt, dit à sa famille qu'il va chasser et, en arrivant au lac, répète le même geste que le tapir: il jette trois fruits de génipap dans l'eau. De là, Yube Shanu apparaît à nouveau. La femme-serpent dit qu'elle restera avec lui, mais seulement s'il n'est pas marié. Yube Inu, enchanté, ment, dit qu'il n'a pas de femme et qu'il veut l'épouser. Yube Shanu accepte, prépare une herbe naturelle, la passe sur le corps de Yube Inu et l'emmène ensuite dans son village identique à ceux des Huni Kuin, mais situé au fond du lac. Un jour, alors qu'il vit avec sa famille-serpent, Yube Inu observe Exeika, son beau-père, en train de préparer l'*ayahuasca* et, curieux, lui demande de l'essayer. Yube Shanu et Exeika refusent d'abord, mais finissent par céder aux supplications de Yube Inu. Au cours du rituel, Yube Inu écoute et apprend tous les chants *huni meka* de son beau-père, mais lorsque les *miraçôes* commencent à apparaître, il réalise qu'en fait cette famille n'est pas comme lui : ce sont tous des gens-serpents. Sous l'effet de l'*ayahuasca*, il se voit avalé par Exeika et, effrayé, décide de s'enfuir et de retourner vers son ancienne famille. Le lendemain, un poisson *bodó* (*Hypostomus plecostomus*) l'aide en le ramenant à la surface. Son ancien beau-père Exeika, Yube Shanu et ses enfants boas ne renoncent toutefois pas à le retrouver. Ils ne supportent pas que leur savoir ait été volé par Yube Inu et ne veulent pas qu'il le diffuse aux Huni Kuin. De retour à la maison, Yube Inu se cache dans son hamac, mais un jour, il décide d'aller chasser. Lorsqu'il essaie de tirer sur un oiseau, il rate sa cible et sa flèche atterrit près de la rivière. En s'approchant de la rivière pour la récupérer, il sent une morsure sur son gros orteil : c'est l'un de ses enfants *jiboia* qui l'a attrapé. Son fils se met alors à crier « sirin, sirin » pour appeler le reste de

¹²⁴ Selon l'autrice « L'être même de l'art ou de l'action dans le monde pour les Kaxinawá a toujours été mû par l'autre, ce qui implique un processus de prédation, d'incorporation et de transformation de ce qui appartenait à l'autre. » (Lagrou, 2007, p. 80, notre traduction).

¹²⁵ Les *miyui kaya* varient souvent en fonction de la personne qui les raconte et du contexte dans lequel ils sont racontés. La version présentée ici m'a été confiée par Ibã Huni Kuin.

¹²⁶ Un fruit typique de la région dont on extrait une encre noire.

sa famille (ses frères, sa mère Yube Inu, son grand-père Exeika). Ensemble, ils ramènent la moitié du corps de Yube Inu vers le monde des serpents. Sachant qu'il va mourir, Yube Inu demande à sa famille de lui apporter chaque sorte de lianes et de plantes qu'ils peuvent trouver dans la forêt. Il les essaie toutes jusqu'à ce qu'il trouve les ingrédients nécessaires à la préparation de l'ayahuasca. À la fin de la journée, il boit le *nixi pae* avec sa famille et Yube Inu chante tous les *huni meka* qu'il avait appris d'Exeika. C'est ainsi que les Huni Kuin ont découvert la préparation et les chants de l'ayahuasca.

Lorsque Yube Inu décède, il est enterré et de son corps poussent différents types de lianes (*Banisteriopsis caapi*) et la plante *rainha* (*Psychotria viridis*), toutes deux utilisées pour la préparation de l'ayahuasca. Sa famille confectionne alors la boisson, la prend et retrouve Yube Inu dans la *miração*. Quand Ibã eut terminé de me raconter ce récit, il m'a dit : Yube Inu va loin. Il est vivant dans les *mirações* et MAHKU travaille avec les connaissances qu'il a transmises. Il est vivant dans la pratique artistique du collectif et je dirais qu'Ibã, qui est aussi un chercheur de chants d'ayahuasca, est l'un de ses descendants directs. Aujourd'hui, tout comme Yube Inu, MAHKU voyage loin et ce sont les connaissances du *nixi pae* qui porte le collectif. Plus précisément, ce sont les savoirs des *jiboias*, connus grâce à Yube Inu, qui déplacent les artistes à travers les mondes. MAHKU travaille, dit Ibã, avec le « langage et la science des *jiboias* » : les chants *huni meka* acquis par Yube Inu auprès des serpents. Le récit d'origine de l'ayahuasca est également le récit d'origine des chants *huni meka*, des *mirações* et, par le fait même, de MAHKU¹²⁷. À l'instar de Yube Inu, les artistes du collectif n'ont jamais cessé de s'appropriier des techniques et des connaissances extérieures - quelles soient humaines ou plus qu'humaines - pour composer leur univers artistique¹²⁸. Finalement, cette histoire évoque aussi la création d'un lien de parenté (qui s'avère fatal dans le cas de Yube Inu) avec les *jiboias*, indiquant ainsi l'origine de la figure du médiateur-traducteur. Yube Inu opère tel un passeur-traducteur des savoirs de l'ayahuasca pour les Huni Kuin, de la même

¹²⁷ Pedro Maná explique que ce récit se rapporte au mariage du peuple Huni Kuin, représenté par Yube Inu, avec le peuple-*jiboia*, représenté par Yube Shanu, à l'origine des œuvres de MAHKU. Selon Bane, les Huni Kuin ont un partenariat/alliance avec les *jiboias* et s'appellent eux-mêmes le *povo* (peuple) *da jiboia*.

¹²⁸ En ce sens, Mattos a fait remarquer que : « La recherche Huni Kuin porterait alors sur cette capacité à s'appropriier les pratiques, les langues, les institutions, les réseaux, les techniques et les technologies du puissant mode de production du savoir des Nawá, sans se laisser définitivement capturer par la perspective de ces étrangers, dont la cosmologie (monothéisme ou naturalisme) est précisément fondée sur un point de vue totalisant et unificateur. » (Mattos, 2020, p. 49, notre tradition).

manière, je dirais, que les artistes de MAHKU par rapport à nous, qui ne sommes pas Huni Kuin : sans eux, la communication serait impossible. Ils sont des voyageurs qui ont dû se transformer corporellement¹²⁹ à travers l'ayahuasca afin d'être en mesure d'apprendre des savoirs-Autres et les transmettre par la suite; une tâche qui, comme le *miyui kaya* l'énonce, n'est pas sans risques. Aller dans le monde des *jiboias* est une démarche dangereuse et il est prudent, semble dire l'histoire, de garder aussi cet univers à « bonne distance » (Lévi-Strauss, 1968, 1973), tout comme ils le font avec les Blancs.

¹²⁹ Le corps, comme l'a démontré, entre autres, Viveiros de Castro (1996), occupe une place centrale dans les ontologies des peuples autochtones d'Amazonie. Le modifier, par la peinture corporelle ou l'ingestion de substances psychoactives comme l'ayahuasca, implique un changement simultané de perspective. À ce sujet, McCallum affirme que: « In the literature on lowland South America the peculiar importance of the relationship between the body and its material, social, and spiritual environment for the analysis of social organization has often been noted. Generally, the body is not thought to grow naturally or to function in a sense analogical to a "biological model." As in Cashinahua thinking, bodies are thought to be affected and constructed by a variety of material processes that occur near or within their bodies, as in couvade (Gregor 1977, 1985; Riviere 1974) and in 'relations of substance' more widely. » (McCallum, 1996, p. 349). Lagrou, pour sa part, soutient que: « 'To strengthen one's thinking body' is one of the principle motivations to partake in the ritual of *nixi pae*, accompanied by the tobacco snuff, *dume*. To make strong and clear one's body, to become conscious of the complex agentive web of doubles and entities, *yuxin* beings, that act within and around one's body, trying to capture one's soul and cover it with another body, it is necessary to take *nixi pae*, the vine that makes you see what is normally invisible. » (Lagrou, 2018, p. 27).

Figure 1.6 *Yube Inu, Yube Shanu*, Pedro Maná (MAHKU), 2017. Acrylique sur toile. 240x165cm



1.5 CHANTS ET MIRAÇÕES¹³⁰

Chez les Huni Kuin, les rituels avec *nixi pae*¹³¹ sont guidés par les chants *huni meka* et permettent aux participants du rituel de « retourner » dans le monde des *jiboias*, voyageant et rencontrant ainsi

¹³⁰ Cet argument a été partiellement développé et présenté dans mon texte pour le catalogue de l'exposition *MAHKU : Mirações* qui s'est tenue au Musée d'art de São Paulo (MASP) entre mars et juin 2023 (Dinato, 2023).

¹³¹ Selon Ibã, les rituels avec *nixi pae* montrent le présent, le passé et le futur, pouvant donc avoir un caractère prédictif. Selon Kensinger: « The Cashinahua drink ayahuasca in order to learn about things, persons, and events removed from them by time and/or space that could affect either the society as a whole or its individual members. » (1995, p. 222). Selon l'auteur aussi, les Huni Kuin prennent de l'ayahuasca pour obtenir des informations non disponibles « through the normal channels of communication, which, in addition to other information, form the basis for personal action. » (1995, p. 223).

une pluralité d'images-esprits (*yuxin*¹³²), à travers les *mirações*¹³³ (traduit par *rami biranai* : images qui émergent). Lors de ces expériences, les chants *huni meka* sont entonnés par le *txana* avec la fonction de guider les participants « à travers le labyrinthe des visions, garantissant que tous reviennent à l'ordre de la perception quotidienne » (Keifenheim, 2002). D'après Ibã, ils sont une sorte de dialogue avec la *jiboia/ayahuasca*¹³⁴ et opèrent de manière à contrôler la rencontre avec sa « force », tout en permettant la rencontre avec les images-esprits (*yuxin*) qui peuplent le monde de la forêt. Toutefois, même en les chantant, l'expérience rituelle n'est pas toujours paisible et peut même être terrifiante. Dans de tels cas, la force de l'*ayahuasca* et la puissance des esprits-images (*yuxin*) qui apparaissent dans les visions deviennent incontrôlable et l'on dit que la personne a été « battue » par le breuvage. Lors d'une prise d'*ayahuasca*¹³⁵, Ibã raconte qu'il s'est vu avalé par

¹³² *Yuxin* est un concept polysémique qui fait généralement référence aux images-esprits des personnes ou des animaux. Selon les artistes, lorsqu'on voit une personne ou un animal dans une *miração* ou dans un rêve, on sait que l'on voit en fait le *yuxin* de cette personne ou de cet animal. Le monde dit surnaturel, en ce sens, ne s'oppose pas au monde réel, mais est en continuité avec lui. Lorsqu'une image est très similaire au référent, comme une photographie, elle sera considérée *yuxin* aussi. Selon Lagrou : « *Yuxin* is that which gives form to matter, and can be perceived as image, movement and energy. Every phenomenon in the world has its *yuxin* side. Yet, not all beings can be called *yuxin*. For a being to be a *yuxin*, its relationship to the fixedness of a bodily form has to be free enough to enable it to abandon that body without losing its power of intentional agency. » (Lagrou, 1998, p. 2). Selon McCallum : « La notion complexe de *yuxin* est aussi fondamentale dans la philosophie Huni Kuin sur le cosmos que les processus impliqués par le terme *dami* (Townshley, 1988 ; McCallum, 1989, 2001). *Yuxin* englobe différentes entités : les êtres mythologiques (les *xenipabu*, les ancêtres ou, plus précisément, les 'anciens'), les âmes multiples des vivants et des morts et les esprits de la forêt et de la rivière. Il signifie également "reflet ou photographie". *Yuxin* est utilisé dans le langage courant comme l'équivalent d'« esprit » ou d'« âme ». » (McCallum, 2002, s.p)

¹³³ Selon Els Lagrou, les *mirações* observées lors des rituels *nixi pae* sont le résultat de l'entrée du participant dans le monde des *jiboias* par le biais de l'*ayahuasca* (Lagrou, 2007, p.111). À cet égard, elle précise que : « Le verbe *dami* est utilisé pour décrire la transformation des images perçues dans l'*ayahuasca* : *dami en uiin* (je vois des transformations) ; ou pour mentionner la transformation que le preneur perçoit en lui-même : "*en damiai*" ("je suis transformé" ou "je me transforme"). » (Lagrou, 1998, p.201, notre traduction). Elle affirme l'existence d'une trilogie de la perception Huni Kuin composée par *kene* (dessins graphiques, standardisés), *dami* (figure, masque, modèle, transformation) et *yuxin* (image, agence, être) qui serait la clé pour comprendre l'expérience visuelle et la pratique artistique des Huni Kuin (2007, p. 84).

¹³⁴ Selon lui : « Le *nixi pae* se transforme en *jiboia*. C'est la force de la *jiboia* qui se transmet dans l'*ayahuasca*. C'est une sorte de poésie, une sorte de mythe dont nous parlons. Nous chantons avec le *nixi pae* comme si nous parlions à la *jiboia*, parce que la musique vient d'elle. » (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 30 avril 2024, notre traduction).

¹³⁵ Encore une fois, cette histoire nous rappelle que pour approcher et apprendre de la différence, il faut se transformer, et que cette transformation comporte toujours des risques.

une *jiboia*, tel Yube Inu dans le *miyui kaya*. Pour éviter de telles situations, il parle toujours avec le *nixi pae* avant de le boire :

Avant de boire, je dis *haux*. *Haux* sert à ouvrir la voie de l'harmonie et de la paix. Puis je dis au *nixi pae* : Maintenant je vais te boire, je vais te mettre dans mon ventre, conduis-moi à la bonne *miração*, ne montre que les bonnes réalisations. Je vis bien avec ma communauté. Lorsque quelqu'un le prend pour la première fois, je dis au *nixi pae* : Montre bien ta lumière, car cette personne te fait confiance, il croit en toi. Montre ce qu'il a en tête. Le *nixi pae* vous emmène là où vous le lui demandez. *Nixi pae* est vivant, *nixi pae* est enchanté, *nixi pae* est un esprit, il écoute. C'est pour cela qu'il y a sa musique, sa parole. Vous parlez au *nixi pae* avec la musique. » (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 20 août 2023).

Au cours de ses recherches avec son père et ses oncles, Ibã a appris que les *huni meka* se divisent en trois groupes. Le premier est appelé *pae txanima* et comprend les chants entonnés au début des rituels pour appeler la force de la *jiboia/ayahuasca*. *Pae* se traduit par « force » et *txanima* par « appel ». Le deuxième groupe est appelé *hawe dautibuya*, traduit par Ibã par « viens en costume », et rassemble les chants de *miração*. Chantés à l'arrivée des *visions*, ces chants guident les participants sur les *caminhos da jiboia* (chemins du *boa constrictor*), les chemins des visions. Enfin, le troisième groupe de chants est appelé *kayatibu*, qui selon Ibã sont les chants pour « affermir la vérité » et regroupe les chants dits de guérison généralement entonnés à la fin des rituels, puisqu'ils calment les *mirações* et la force de l'*ayahuasca*. Chacun de ces trois groupes contient plusieurs chants, entamés tout au long de la cérémonie, laquelle peut durer jusqu'à huit heures. Les *huni meka* ne transmettent presque jamais de messages clairs et directs, mais au contraire, sont riches en analogies, en métaphores (Towsley, 1993) et composés par la juxtaposition d'images. À ce sujet, l'anthropologue Pedro Cesarino souligne que:

Os *huni muka* são propriamente *caminhos*. Os *dami*, suas imagens, representações ou transformações visionárias são os *caminhos (bai)* abertos pelo *nixi pae* capazes de colocarem o cantador em relação aos *yuxin* (“espíritos”) ali presentes, ou ao “povo do *nixi pae*”, aqueles que realmente compreendem as palavras especiais do canto composto na língua dos antigos (*shenipabu hãtxa*). O *huni muka* sobrepõe/comunica o *huni*, a pessoa que canta, a *Yube*, a sucuri ancestral hipóstase do cipó, bem como o

próprio cipó-homem (pois a ayahuasca é uma pessoa para os Kaxinawá e tantos outros povos amazônicos). (Cesarino, 2006, p. 111)¹³⁶

Comme l'explique Cesarino, dans le contexte rituel avec l'*ayahuasca*, les *huni meka* opèrent comme des chemins et, par conséquent, comme des moyens de voir/connaître (*uĩshuki* en *hantxa kuin*) d'autres lieux, ainsi que d'autres peuples humains et plus qu'humains¹³⁷. Ils mettent le participant en relation avec le « peuple du *nixi pae* » et, selon les propos de Pedro Maná et Cleiber Bane, il est possible de rencontrer et de communiquer avec les images-esprits (*yuxin*) des animaux et des plantes de la forêt, ainsi qu'avec les défunts lors de cette expérience. Durant la séance, chaque participant, transformé corporellement par le *nixi pae* se déplace à travers le cosmos (Cesarino, 2006), où il ou elle vit la *miração*, tout en écoutant et souvent en chantant collectivement les *huni meka* entonnés par le *txana*. Selon Ibã :

Miração est ce qui se transforme dans la force (du *nixi pae*), dans la lumière, dans la boisson sacrée. [On voit] l'eau reliée à la terre, la terre reliée au ciel, le ciel relié à la forêt, la forêt reliée à la lune, c'est comme ça que la force se manifeste. Nous transposons cette force de *miração* à la toile de peinture. (...) *Miração* est un voyage dans le monde. Vous allez voyager, votre pensée va voyager dans le monde. Vous restez ici, dans le hamac, mais votre pensée voyage. Vous sentez, vous comprenez, vous êtes en train de voyager dans le monde, de voler, très loin. Votre pensée voyage

¹³⁶ « Les *huni muka* sont proprement des chemins. Les *dami*, leurs images, représentations ou transformations visionnaires sont les chemins (*bai*) ouverts par les *nixi pae* capables de mettre le chanteur en relation avec les *yuxin* (« esprits ») qui y sont présents, ou le « peuple du *nixi pae* », ceux qui comprennent vraiment les paroles spéciales de la chanson composée dans la langue des anciens (*shenipabu hãtxa*). Le *huni muka* superpose / communique le *huni*, la personne qui chante, le *Yube*, l'anaconda ancestrale hypostase de la vigne, ainsi que l'homme vigne (puisque l'*ayahuasca* est une personne pour les Kaxinawá et tant d'autres peuples amazoniens). » [Notre traduction]

¹³⁷ La compétence chamanique/diplomatique, nécessaire pour se déplacer entre ces mondes, confère un prestige à ceux qui la possèdent. Voyager et voir/connaître (*uĩshuki*) d'autres personnes et d'autres lieux est considéré précieux pour les artistes et pour les Huni Kuin en général, et est donc une source de respect au sein de la communauté. D'après Lagrou : « By ingesting this vine, humans would acquire the capacity to visit this hidden reality, a world of *yuxin* images as opposed to this earthly world of bodies. *Ayahuasca* produces moving images and a constant pulsation of free floating forms, a world of pure potentiality of otherness. These other-worldly images are characterised by the presence of design covering bodies, utensils and houses of the *yuxibu* of sky, water and forest. This reality needs to stay hidden from daylight, but it continues to live behind (and inside) the controlled shape and movements of bodies. At night men who drink the brew gain access to knowledge inaccessible to the consciousness of the everyday state of being. Visions also allow for the exploration of known or imagined worlds. In their visions, hunters trace paths they intend to follow the next day in their search for game, and young men visit big cities like São Paulo, Rio, New York, Lima and Belgium, the 'city' of the anthropologist. » (Lagrou, 1998, p. 116).

loin. Le principe de *miração* est de voyager. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 28 juillet 2022)

Dans ce voyage visionnaire¹³⁸, plusieurs images visuelles et sonores émergent, se transformant les unes dans les autres. Les *mirações* (*rami biranai*) sont décrites par les artistes comme ces images en perpétuelle transformation vues et vécues lors des rituels avec *ayahuasca*. « Expliquer ne suffit pas, mieux vaut les voir », dit Ibã. Dans ce même ordre d'idées, il explique que c'est seulement « sous la force », c'est-à-dire sous l'effet de l'*ayahuasca*, que l'on comprend ce que les chants disent et ce que les *mirações* montrent. Étant donné que la prise d'*ayahuasca* n'est ni une expérience désirée ni une possibilité pour la majorité du public de MAHKU, qui ne parle d'ailleurs pas la langue *hantxa kuin* permettant de comprendre les *huni meka*, les artistes ont choisi de « mettre les chants dans le sens¹³⁹ », comme il le définit, à travers des peintures et des dessins¹⁴⁰. À cet égard, Ibã souligne qu'il est impossible de les expliquer, d'où la nécessité de les transposer en images à travers le dessin et la peinture. « Si je chante seulement, vous (les Blancs) ne comprendrez pas, car vous ne parlez pas notre langue », rappelle-t-il souvent, justifiant ainsi ce processus de traduction visuelle. Face aux demandes incessantes des allochtones qui cherchent à savoir ce que disent les chants et à quoi ressemblent les *mirações*, MAHKU a décidé de les dessiner. Leur démarche artistique, il faut souligner, débute généralement par la consultation du livre d'Ibã¹⁴¹, *Nixi pae, l'esprit de la forêt*, afin de lire ce que disent les *huni meka* et, dès lors, déterminer quelles figures (animaux, plantes, etc.) incorporer dans l'image. En ce qui concerne les couleurs, la façon dont l'image est composée, les détails ajoutés ou encore la « vibration », comme dit Bane, ces choix sont le résultat des *mirações* que chaque artiste visualise personnellement durant les rituels. Les œuvres du collectif sont ainsi le résultat d'une composition des référents présents dans les chants

¹³⁸ Ibã souligne aussi qu'une *miração* est similaire au rêve dans la mesure où, dans les deux cas, l'esprit (*yuxin*) et la pensée (*xinã*) quittent le corps, qui lui reste « mort », afin de connaître d'autres lieux.

¹³⁹ Pour Mattos (2024, p. 134), le terme « sens » dans cette phrase évoque non pas une notion de signification, mais de sentiment et de sensation.

¹⁴⁰ Selon Amilton Mattos (2015), les images n'expliquent pas les chants, mais créent un texte parallèle à ceux-ci. Pour lui : « Les dessins sont descriptifs, cependant il ne s'agit pas de décrire ce que l'on voit, mais de modifier la vision pour montrer quelque chose que l'on ne peut pas encore voir. Il ne s'agit donc pas de la vision quotidienne, mais d'une vision transformée, améliorée, peut-être une hypervision, qui doit également être traduite ou transcrite, tout comme la poésie des chants transformée en dessins sur papier et craie, à l'encre et sur toile. » (Mattos, 2015, p. 66, notre traduction)

¹⁴¹ Parfois, les artistes connaissent déjà bien les chants et n'ont pas besoin de consulter le livre d'Ibã.

huni meka, qui sont les mêmes pour tous, ainsi que de l'expérience de la *miração* que chacun vit à sa manière. À cet égard, les œuvres du collectif peuvent être comprises comme des traductions visuelles de cette expérience rituelle et de la rencontre qu'elle engendre. Ainsi, bien que leurs peintures reprennent généralement certains éléments fondamentaux des chants, elles dépendent directement de la façon dont l'artiste en particulier expérimente les *mirações*.

Les images figuratives, telles que celles produites par les artistes de MAHKU, sont appelés *dami*¹⁴² en *hantxa kuin* et opèrent, pourrait-on dire, comme des témoignages des rencontres visionnaires vécues dans les *mirações*¹⁴³, tout en révélant une autre façon de se rapporter au vivant¹⁴⁴. En d'autres termes, elles sont un moyen utilisé par les artistes pour continuer à apprendre et à être en relation avec le monde d'images et de transformations que constitue les *mirações*, ainsi que de le présenter au regard étranger à travers des expositions. D'après Bane, ses œuvres permettent aux spectateurs de ressentir la *força da floresta* (la puissance/force de la forêt) et aussi de voir/connaître ce que sont les *mirações*. Selon lui: « *Miração* est la force/puissance de l'esprit de la forêt. Il (le spectateur) regarde chaque dessin, chaque détail, et il est déjà en train de *mirar* » (Bane Huni Kuin, communication téléphonique, 01 juin 2022, notre traduction). À cet égard, la pratique artistique du

¹⁴² Une image figurative, telle qu'un dessin ou une peinture réalisée par les membres de MAHKU, et la « transformation » (l'acte de transformer) sont toutes deux appelées *dami* dans la langue *hantxa kuin*. Selon Lagrou : « *Dami* signifie un imperfect replica of a being or image, a transformation of it or a production in the process of being made, not yet finished » (Lagrou, 1998, p. 6). D'après McCallum : « Le nom *dami* signifie "poupée, statuette ou dessin", en d'autres termes, l'imitation de quelque chose. Faire un *dami* (*damiva*) signifie également "transformer", comme dans la création d'un fœtus à partir de fluides sexuels, ou dans la transformation mythique de statuettes d'argile en êtres vivants. Ce dernier sens est donné par la version transitive du verbe *dami-*. Le terme *damiain* peut donc être compris comme "opérer une transformation par l'acte d'imitation", plutôt que simplement "faire une imitation". » (2002, s.p, notre traduction). Selon Pedro Maná, une peinture ou un dessin sont *dami* parce qu'ils montrent l'image transformée du référent qui, dans le cas de MAHKU, sont les chants *huni meka* et les *mirações*.

¹⁴³ Selon Mattos (2015), les œuvres de MAHKU seraient des ethnographies visuelles et poétiques de cet autre monde.

¹⁴⁴ Pour reprendre les termes du philosophe Baptiste Morizot (2020), on pourrait dire que les œuvres du collectif témoignent d'une sensibilité qui n'est pas en crise et sont le fruit d'un régime sophistiqué d'attention politique au vivant. L'auteur fait l'hypothèse que la crise écologique actuelle est le résultat d'une crise de notre (dit occidental) rapport au vivant et considère la crise de la sensibilité comme étant « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant à lui. » (Morizot, 2020, p. 17).

collectif pourrait être considéré comme le résultat et l'extension¹⁴⁵ de la pratique chamanique Huni Kuin de l'ayahuasca¹⁴⁶ (Mattos, 2015), rendant visible le monde non directement visible des *yuxin* aux différents publics¹⁴⁷. Pour ce faire, j'oserais dire, les artistes ralentissent et transposent sur la toile la transformation incessante des images produites lors des rituels sous un état d'hyper-attention et de communication avec les images-esprits (*yuxin*), en créant des œuvres-témoignage de ces rencontres vécues. Autrement dit, nous pourrions dire que les artistes du MAHKU créent des « modèles réduits¹⁴⁸ » (Lévi-Strauss, 1962) de *mirações*, matérialisant sur leurs œuvres la perspective ressentie lors de cette expérience. Ils produisent des œuvres qui sont à la fois des témoins et des producteurs de rencontres entre-mondes - tant avec les différents images-esprits *yuxin* qui peuplent la forêt à travers les *mirações*, qu'avec les Blancs à travers les expositions auxquelles ils participent - tout en donnant à voir un univers où « tout est vivant, où tout regarde et écoute », pour reprendre les termes d'Ibã. Avec leurs peintures et dessins, ils (nous) donnent un accès contrôlé et intermédié par eux-mêmes à une partie de l'univers Huni Kuin, notamment ce qui entoure les rituels d'*ayahuasca*, les chants *huni meka* et les *mirações*¹⁴⁹. Les artistes du collectif opèrent ainsi en tant que des voyageurs-chercheurs-traducteurs de langues-autres situés dans un double espace liminal, soit entre le monde des *jiboias* et le monde des Blancs, et chaque œuvre est le résultat d'une activité artistique et chamanique simultanée.

¹⁴⁵ Suivant Mattos (2015), je comprends que les œuvres du collectif sont un prolongement de la pratique chamanique, dans le sens où elles agissent aussi comme des médiateurs dans le dialogue avec l'altérité, dans ce cas-ci les Blancs. Nous y reviendrons par la suite.

¹⁴⁶ En ce sens, la relation entre chamanisme et traduction, proposée par Carneiro da Cunha (1998), est importante aussi pour réfléchir à leur pratique. Cunha affirme que les deux métiers sont similaires et cherchent à surmonter les obstacles liés au passage entre différents codes. Selon elle : « Le travail du chaman [...] est cette tentative de reconstruire le sens, d'établir des relations, de trouver des connexions intimes » (Cunha, 1998, p. 14, notre traduction).

¹⁴⁷ Selon Lagrou, les artistes du collectif « produce spatiotemporal maps of the processes of other-becoming that are instantiated in song and narrated in myths of origin. » (Lagrou, 2023, p. 35).

¹⁴⁸ Le modèle réduit, qui caractérise la plupart des œuvres d'art, est un mode d'appréhension du monde dans lequel « la connaissance du tout précède celle des parties » (Lévi-Strauss, 1962, p. 34). Elle opère en réduisant et/ou en effaçant les propriétés sensibles de certains objets ou événements. Dans le cas d'une peinture représentant une scène de pluie dans la forêt, par exemple, nous ne percevons pas les bruits, le volume et les odeurs de cet événement. Il est à noter que le fait de réduire l'échelle et/ou les propriétés permettent de comprendre, d'une part, l'œuvre elle-même et, d'autre part, l'être ou le fait qui en est à l'origine.

¹⁴⁹ En d'autres termes, les artistes choisissent ce qu'ils veulent rendre visible de cet univers et, par conséquent, ce qui doit rester caché.

1.6 YUBE NAWA AINBU

Afin de mieux saisir le fonctionnement de cette traduction poétique, je propose de regarder trois extraits des chants traduits par Ibã en 2017 au cours de ma recherche de maîtrise en anthropologie sociale¹⁵⁰. Premièrement, nous allons nous pencher sur le chant *Yube Nawa Ainbu* (Femme du peuple-jiboia), suivi de quatre images. Il s'agit d'une chanson de type *pae txanima*, chantée au début des rituels pour faire venir la « force » de l'ayahuasca et des *mirações*.

Tableau 1.1 *Yube Nawa Ainbu*

Yube nawa aĩbu <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Femme du peuple-jiboia
Hushu buru mamaki <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Au sommet de la souche de l'arbre blanc
Pae inãkawãtã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	<i>Miração</i> arrivant fermement
Pae hu amanã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Une voix de femme qui appelle
Xinã mêtisi sipatã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Tiens ferme la pensée
Mia hu ashuã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Des voix te crient « hu »
Tuwa ibira naitũ <i>iii e iii e iii e iii e</i>	La « force » (de l'ayahuasca) arrive
Tawa pei irakã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Le bruit du vent dans les feuilles de palmier
Pae ibira naitũ <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Voilà la <i>miração</i>
Sha ibira naitũ <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Beaucoup de bruit dans ta direction
Yube nawa aĩbu <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Femme du peuple-serpent
Mia hu ashuã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Des voix vous appellent

¹⁵⁰ Les dessins ci-dessous ont également été analysés dans le cadre de mon mémoire. Il est important de souligner, comme je le fais dans mon mémoire de maîtrise, que ce n'était pas la première fois que ces chants étaient traduits en portugais. En effet, Ibã les avait déjà traduits en collaboration avec le chercheur Carlos Eduardo Neppel Pacheco en 2014. Il convient également de préciser encore une fois qu'Ibã m'a non seulement autorisé, mais aussi encouragé à les traduire en français pour cette publication.

Pae hu ashuã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Appelant la « force » de l'ayahuasca
Pae yōwã shōtani <i>iii e iii e iii e iii e</i>	C'est toi qui as le contrôle
Xinã mētsi sipatã <i>iii e iii e iii e iii e</i>	Tiens fermement la pensée
Nīka dukō inipe <i>iii e iii e iii e iii e</i>	J'écoute en premier

On peut constater en lisant les paroles que le chant ne cherche pas à raconter une histoire linéaire, mais à produire la visualisation et la participation de l'auditeur (et du chanteur) dans une certaine situation. Le chant évoque des voix qui appellent le participant au rituel et la force/puissance de la *jiboia-ayahuasca*. Selon Ibã, il s'agit, en effet, d'un dialogue avec l'ayahuasca transformée en *jiboia*.

Figure 1.7 *Yube Nawa Ainbu*, Cleiber Bane (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x59 cm



Figure 1.8 *Yube Nawa Ainbu*, Manuel (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm



Figure 1.9 *Yube Nawa Ainbu*, Pedro Mana (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm



Figure 1.10 *Yube Nawa Ainbu*, Eliésio (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm



Dans les quatre dessins ci-dessus, on constate un élément central qui se répète : la femme-*jiboia*¹⁵¹. Il s'agit de Yube Shanu, la femme-*jiboia* qui a enchanté Yube Inu, évoquant ainsi directement le récit de l'origine de l'ayahuasca que nous avons vu précédemment. La façon dont l'image est composée, les détails et les couleurs des dessins varient cependant. Par exemple, Bane a choisi de la montrer à côté d'un homme-serpent. Manuel la peint en dialogue avec un serpent non perçu

¹⁵¹ Pour reprendre les termes de Philippe Descola, on pourrait dire que tous les artistes ont choisi de représenter, au moins dans une partie de l'image, l'intériorité humaine des *jiboias*. Selon cet auteur : « L'animisme est définissable par la généralisation aux non-humains d'une intériorité de type humain combinée à la discontinuité des physicalités corporelles, donc des perspectives sur le monde et des façons de l'habiter. Figurer une ontologie de ce type, c'est rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existant et montrer que celle-ci se loge dans des corps aux apparences dissemblables, mais identifiables sans équivoque par des indices d'espèce. C'est pourquoi, en régime animique, on rencontre si solvante des images composites où sont conjoints des éléments anthropomorphes évoquant l'intentionnalité humaine et des attributs spécifiques à des animaux, des esprits, voire des plantes ; les images les plus courantes, car les plus cohérentes sur le plan cognitif, étant celles qui comportent des indices ténus d'humanité – des traits du visage, par exemple – greffés sur des formes globalement thériomorphes. De telles images ne sont pourtant composites qu'en apparence : elles ne figurent pas des chimères composées de pièces anatomiques empruntées à plusieurs espèces, mais des non-humains dont on signale au moyen de quelques attributs humains qu'ils possèdent bien, tout comme les humains, une intériorité les rendant capables d'une vie sociale et culturelle. » (Descola, 2009, p. 4)

comme humain, tandis que Maná l'a mis en évidence à gauche avec deux personnes au fond. Eliésio, enfin, a dessiné la femme-*jiboia* à l'aide de *rapé* (tabac en poudre), en utilisant une palette de couleurs très différente des autres. À cet égard, je suggère que les variations entre les œuvres s'expliquent par le fait que les artistes de MAHKU transforment en images la transformation elle-même, c'est-à-dire l'état de variation constante qui caractérise les *mirações*, mais aussi parce que les façons de montrer ce monde non directement visible sont alors nécessairement uniques à chaque artiste. Comme ces derniers le disent souvent, même si un même chant est peint mille fois, l'œuvre ne sera jamais répétée.

1.7 YAME AWA KAWANAI

Le deuxième chant que nous allons voir s'intitule *Yame Awa Kawanai* (Tapir qui passe la nuit), suivi de quatre dessins de 2017 et une peinture de 2022. Il s'agit d'un chant du groupe *kayatibu*, qui sont les chants de guérison scandés à la fin des rituels avec *nixi pae* pour diminuer la force de l'*ayahuasca* et les *mirações*.

Tableau 1.2 *Yame Awa Kawanai*

<i>Yame awa kawanai na ki na tu ne nã</i>	Tapir passant dans la nuit
<i>Kawa nai yanuri na ki na tu ne nã</i>	Passant et repassant dans la nuit
<i>Tiri tiri kawanai na ki na tu ne nã</i>	«Tiri, tiri» (le bruit du tapir qui passe)
<i>Kawanai yanuri na ki na tu ne nã</i>	Passant et repassant dans la nuit
<i>Yame awa pitã na ki na tu ne nã</i>	Le tapir vient te manger la nuit (<i>nixi pae/jiboia parle</i>)
<i>Pia nãti duake na ki na tu ne nã</i>	Elle ne me mangera pas (réponse)
<i>Yame txashu kawanai na ki na tu ne nã</i>	Cerf passant dans la nuit
<i>Kawanai yanuri na ki na tu ne nã</i>	Passant et repassant dans la nuit
<i>Txauh txauh kawanai na ki na tu ne nã</i>	« Txauh, txauh » (le bruit des cerfs qui passent)
<i>Kawa nai yanuri na ki na tu ne nã</i>	Passant et repassant dans la nuit

<i>Yame txashu pitã na ki na tu ne nã</i>	Le cerf vient te manger la nuit (<i>nixi pae/ jiboia parle</i>)
<i>Pia nati duake na ki na tu ne nã</i>	Elle ne me mangera pas (réponse)

Comme on le constate en lisant les paroles, le dialogue avec l'*ayahuasca-jiboia* est explicite dans ce *huni meka*. Selon Ibã, il s'agit d'une conversation qui s'opère à travers le chant, dans lequel l'*ayahuasca-jiboia* dit que le participant au rituel sera mangé par l'esprit-image (*yuxin*) de différents animaux qui passent pendant la nuit. L'auditeur, à son tour, répond que non, c'est lui qui mangera l'animal¹⁵². Cette démarche, pour reprendre les termes d'Els Lagrou, peut être décrite comme une bataille esthétique, dans laquelle les rôles de proie et de prédateur sont constamment inversés¹⁵³ (Lagrou, 2018). Dans la séquence du chant, les strophes se répètent, tout en changeant l'animal qui passe : d'abord le tapir (*awa*), puis le cerf (*txashu*), le pécarì (*awa*), le paca (*anu*), le tatou (*yaix*) et enfin l'agouti (*mari*)¹⁵⁴. D'après Ibã aussi, il s'agit d'une rencontre avec des esprits-images (*yuxin*)

¹⁵² Il s'agit, je dirais, d'un différend entre les différents esprits et le participant au rituel pour la position de sujet.

¹⁵³ Selon l'autrice : « We are dealing with an aesthetic battlefield where the roles of prey and predator have been inverted in venatic and also in sexual terms. My teachers explained to me that in 'vine language' you never call the animal spirit or his owner by his everyday name. What we see is an imagistic description of what these doubles are doing to the person. It is as if the eye-soul got lost in a world of image-beings where it became trapped. The song, with its complex enunciator, at once we, he and you, is coming to the rescue. The eye-soul itself does not sing. The singer is thus the interpreter while the other is the perceiver. Huni Kuin ontology, as it is unveiled through the analysis of the huni ritual, reveals a theory of fractal personhood, where every unity is dual, every duality is a movement in-between, the dual becomes multiple and humanity partakes of all the levels of existence. The huni ritual consists of exploring the lines of flight of this constant process of other-becoming to their limits. » (Lagrou, 2018, p. 152)

¹⁵⁴ Pour reprendre les termes de Stengers (2005), on pourrait dire qu'il s'agit d'une négociation cosmopolitique pour la position de sujet. Selon elle, le cosmos est constitué de mondes multiples et

considérés comme des adversaires et dont la force/puissance doit être contrôlée (Mattos, 2015, p. 75). Il explique que:

Yame é noite, awa são as antas. Dizendo que vem anta, vem te pegar, vem te comer, a anta. Dentro da miração falando. Aí, você respondendo que pia nanti duaken, falando que a anta que vai te comer, não vai te pegar anta não, você que domina os animais. Falando assim: - ele vai te pegar, essa anta vai te pegar. Aí tu respondendo: - ah, não vai me pegar não, eu que pego a anta, eu que como essa anta.¹⁵⁵ (Mattos, Ibã, MAHKU, 2015, p. 68)

Dans les dessins en papier de Cleiber Bane, Edilene Yaka, Isaka et Rita (figures 8, 9, 10 et 11), on remarque que certains éléments explicitement évoqués par le chant sont répétés, tel que les six animaux qui marchent dans la nuit et que même leur position est similaire dans des images des différents artistes. D'autres éléments ne sont en revanche pas évoqués, comme les sons des animaux marchant dans la forêt, qui sont suggérés par les paroles du chant. Pour revenir aux propos que j'ai évoqués plus tôt, certaines figures dans les peintures et les dessins de MAHKU sont généralement considérées comme des éléments centraux de chaque *huni meka et* sont mises en évidence et répétées dans les différents œuvres, tandis que les détails, les couleurs et la manière de composer les images diffèrent, puisqu'elles sont liées aux différentes expériences de *miração* vécues par chaque artiste. Dans un premier dessin datant de 2017, Bane a conçu le fond de l'image afin de la faire « vibrer », choisissant le rose vif pour un tronc d'arbre, et a dessiné les marges de l'image avec la peau du *boa constrictor*, ce qui est un élément récurrent dans les œuvres du collectif¹⁵⁶. Edilene Yaka et Rita ont pour leur part opté pour un fond jaune et des couleurs vives. Isaka, quant à lui, a dessiné une image plus sobre, je dirais, en écrivant les paroles du chant au centre de l'image,

divergents et de leurs alliances occasionnelles. Ce concept est conforme à une perspective Huni Kuin, comme l'a démontré Els Lagrou (2007), et autochtone amazonienne en général, comme l'a démontré, parmi d'autres, Eduardo Viveiros de Castro (1996). Selon cet auteur, pour divers peuples autochtones d'Amérique, l'univers est peuplé d'une multiplicité d'êtres dotés de perspectives qui sont en constant dialogue et échange.

¹⁵⁵ « Yame est la nuit, awa sont les tapirs. La chanson dit que le tapir arrive, qu'il vient vous chercher, qu'il vient vous manger. C'est la *miração* qui parle. Puis vous répondez que *pia nanti duaken*, en disant que le tapir ne va pas me manger, qu'il ne va pas m'attraper. C'est toi qui domines l'animal. La chanson dit : - il va t'attraper, ce tapir va t'attraper. Puis vous répondez : Oh, vous n'allez pas m'attraper, je vais attraper le tapir, je vais manger le tapir. » [Notre traduction]

¹⁵⁶ Selon Guilherme Giufrida : « Le fait qu'elle (la *jiboia*) encadre une grande partie des œuvres de MAHKU souligne la façon dont les images émergent de son univers et de sa perspective, de l'expérience visuelle même qui est établie dans le rituel Nixi Pae. » (Giufrida, 2023, p. 40, notre traduction)

sur ce qui semble être une lune. De plus, il a été le seul à laisser des espaces vides dans l'image, ce qui est assez rare dans les œuvres du collectif. Enfin, la peinture de Bane réalisée en 2022, cinq ans après les dessins, se distingue par le fait qu'il a décidé de remplir les corps des animaux (et certains troncs) avec les *kene*, les graphismes traditionnels des Huni Kuin. Aucuns dessins, comme pratiquement toutes les œuvres du collectif, n'ont de perspective et ligne d'horizon¹⁵⁷.

Figure 1.11 *Yame Awa Kawanai*, Cleiber Bane (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm



¹⁵⁷ Pour Amilton Mattos, cela indique que « Les dessins, comme les chants, manquent donc d'une dynamique narrative, puisque les éléments de la narrativité, l'espace, le temps et les personnages, sont organisés dans le langage visuel par la ligne d'horizon. » (Mattos, 2015, p. 65, notre traduction)

Figure 1.12 *Yame Awa Kawanai*, Rita (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm.

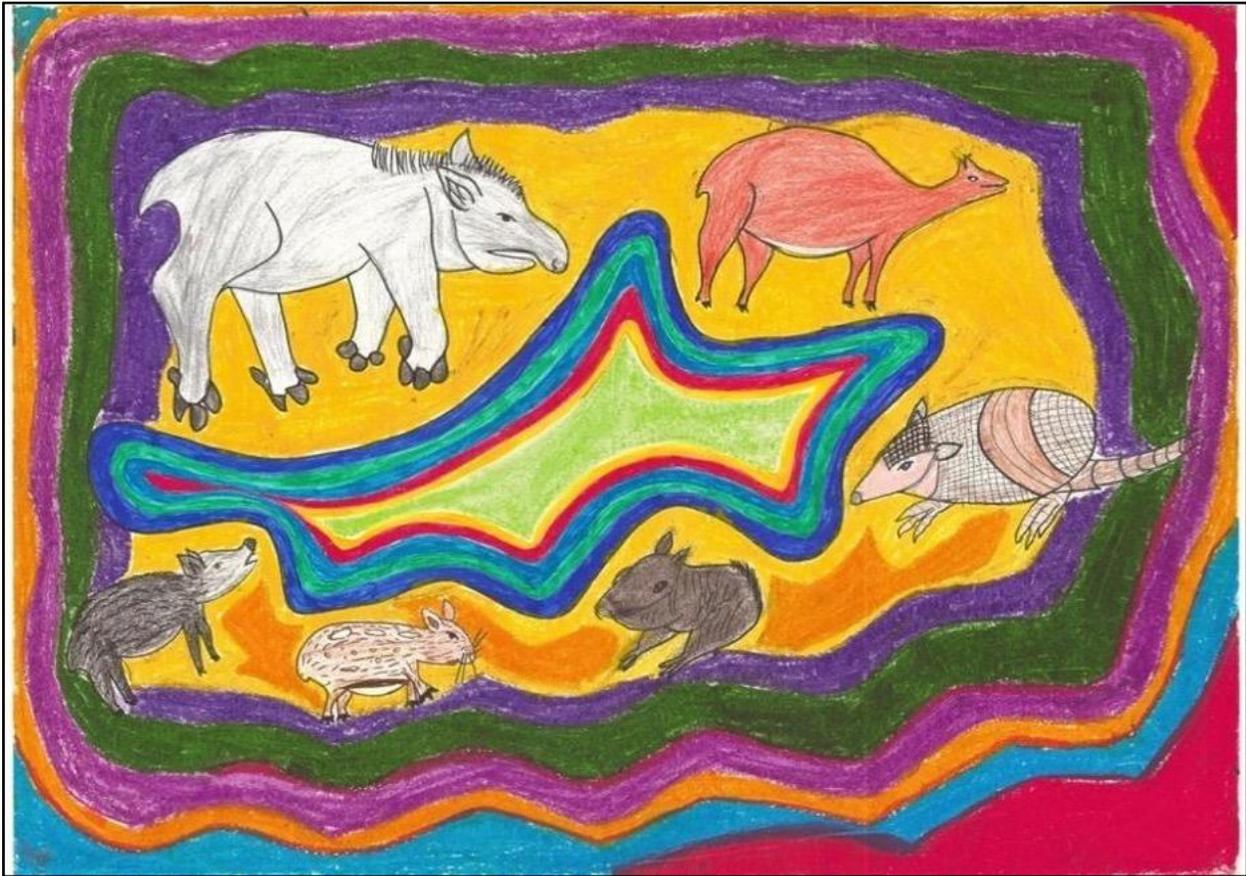


Figure 1.13 *Yame Awa Kawanai*, Edilene Yaka (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm

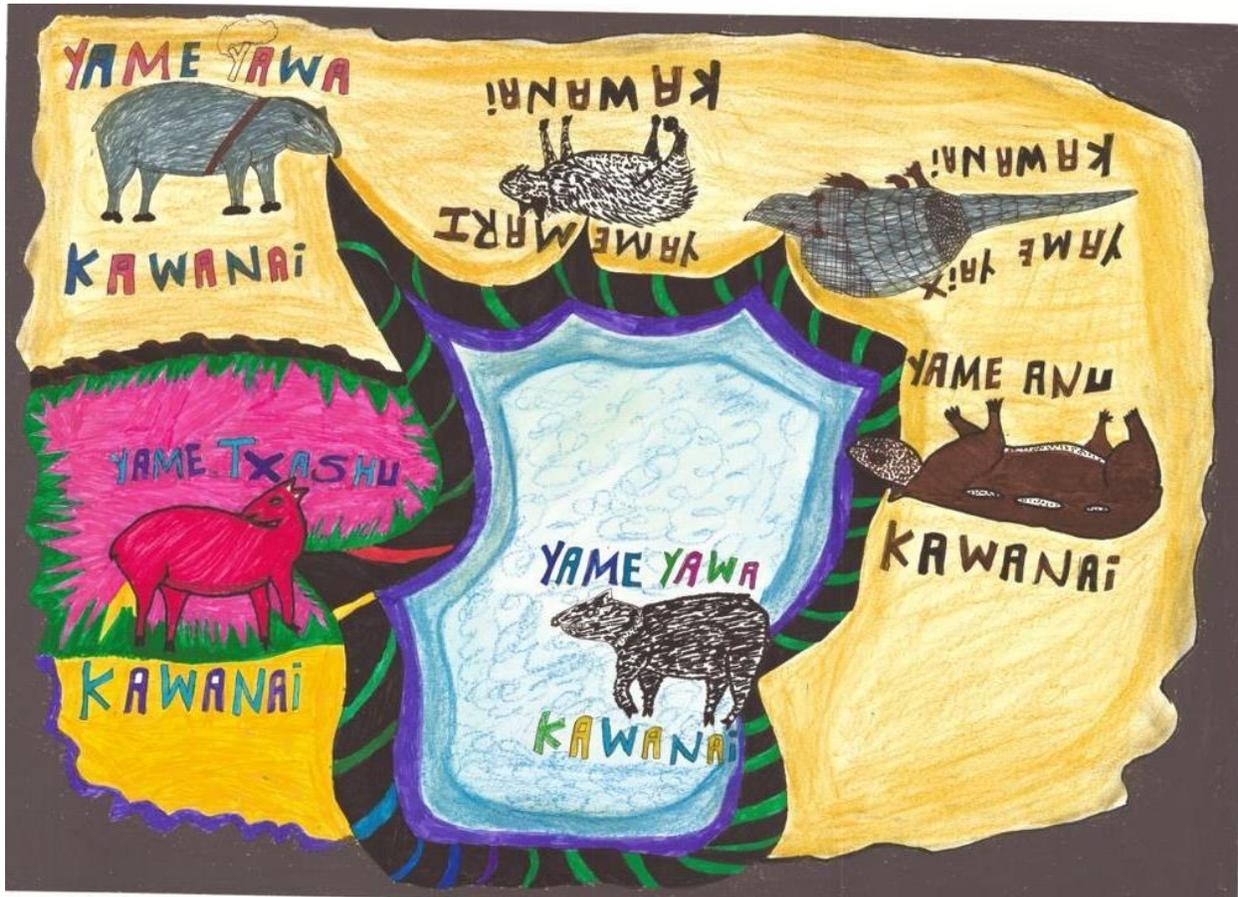


Figure 1.14 *Yame Awa Kawanai*, Isaka (MAHKU), 2017. Crayons sur papier. 42 x 59 cm

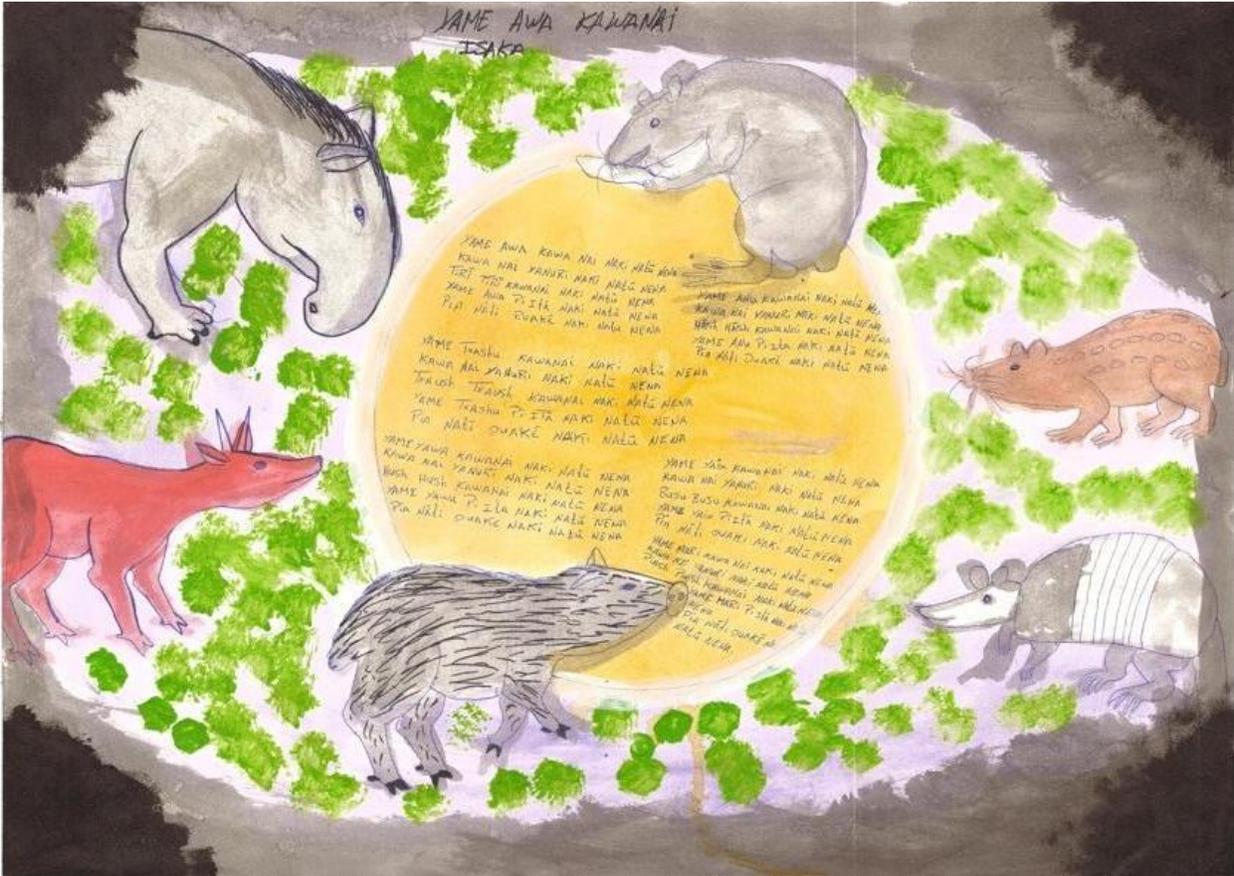


Figure 1.15 *Yame Awa Kawanai*, Cleiber Bane (MAHKU), 2022. Acrylique sur toile, 165 x 270 cm



Crédit : Freddy Arciniegas

1.8 HAWE HENEWAKAME

Finalement, avant de passer au prochain point, je propose de nous attarder sur une œuvre réalisée par Bane et Maná à l'aide d'un autre médium, soit la peinture murale¹⁵⁸. La peinture de 160 mètres carrés du chant *Hawe Nehewakame*¹⁵⁹ a été réalisée en 2023 sur les murs de la piscine Paul-Émile Sauvageau du Parc L.-O.- Taillon à Tiohtià:ke / Mooniyaang / Montréal. En raison de la proximité de la piscine avec le fleuve Saint-Laurent et dans l'intention de tisser un lien avec le territoire local, le chant *Hawe Henewakame* (Le grand fleuve/musique des eaux) avait été choisi à l'avance. Selon Ibã :

¹⁵⁸ Le développement de ce projet fait également partie du volet « création » de ma thèse et sera décrit dans le chapitre suivant.

¹⁵⁹ Il s'agit d'un chant de guérison, du groupe *kayatibu*, chanté pour faire diminuer les *mirações* et la force de l'*ayahuasca*

Hene est la rivière, *waka* est l'eau. Ce chant vient de l'intérieur des eaux, elle parle des poissons, des oiseaux, du mode de vie des poissons. Cette musique vient de l'intérieur des eaux, de la naissance des eaux, du charme des eaux. (Ibã Huni Kuin, communication téléphonique, 20 août 2018)

Comme le font habituellement les *huni meka*, ce chant place l'auditeur en relation et en dialogue avec les *yuxin* des différents animaux qui peuplent la forêt, dans ce cas, un fleuve amazonien: le crabe (*shantxu*), le bem-te-vi (*kaya issa*), l'hirondelle (*txunu*), le poisson *jeju* (*nuxa*), le poisson *Manoel Besta* (*shaun*), le *traíra* (*meshku*), le *piaba* (*sani*), le *muçum* (*nerum*), etc. Observant, allant et venant, nous interpellant, les animaux de la chanson deviennent des sujets animés, perdant ainsi l'objectivité que nous leur accordons habituellement. Quant au fleuve, il court et vit en mouvement¹⁶⁰, car aucune barrière ne l'empêche de suivre son cours. Comme un cercle, le passé, le présent et le futur se confondent. Le temps de la chanson montre que le futur est ancestral¹⁶¹ (Krenak, 2022) , car il a toujours été là, vivant dans le présent.

Tableau 1.3 *Hawe Henewakame*

Hawe henewakame	Le grand fleuve (musique des eaux)
Nahene wakame, nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya
Nahene wakame, Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya

¹⁶⁰ À ce sujet, McCallum souligne que : « Les rivières sont simplement appelées *jene* (liquide) ; elles sont donc définies par le flux constant d'eau, que les Huni Kuin assimilent à leur pouvoir de connectivité. Ainsi, le terme désignant le courant d'une rivière - *bai* - est le même que celui utilisé pour un chemin (ainsi que pour un jardin). En bref, les rivières sont les moyens - tout comme les métaphores - du mouvement et de la connexion. » (McCallum, p. 234, 2015, notre traduction).

¹⁶² *Myiodynastes maculatus*

Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Kayaisa batxiri	Œuf du <i>bem-te-vi</i> ¹⁶² dans le grand fleuve
Sabi sabi runutã	Suspendu et tournant
Sabi runu pakenu	Tournant il s'en va
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Baka txunu peruai	<i>Andorinha</i> ¹⁶³ battant ses ailes dans le fleuve
Peruai kirime	Se rétablit, continue à suivre le chemin
Hene bewax bewaxki	Le bruit de l'aile battant contre l'eau
Hene bewaxi pakenu	L'eau du fleuve qui s'éloigne
Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya
Nahene wakame, Nahene wakame	Ce fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi shaunewane	Poisson <i>pescada</i> ¹⁶⁴ rouge
Kusmu nunupakenu	Tête de <i>pescada</i> en observant, en suivant
Kusmu nunupakenu	Tête de <i>pescada</i> en observant, en suivant
Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya

¹⁶² *Myiodynastes maculatus*

¹⁶³ Les *andorinhas* sont un groupe d'oiseaux de la famille *Hirundinidae*

¹⁶⁴ *Plagioscion squamosissimus*

Nahene wakame, Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi nuxanewane	Poisson <i>jeju</i> ¹⁶⁵ grand et rouge
Kusmu nununui	Tête de <i>jeju</i> en observant, en nageant
Kusmu nunupakenu	Tête de <i>jeju</i> en observant, en suivant
Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi tununewane	Poisson <i>tunu</i> ¹⁶⁶ (<i>mandi</i>) grand et rouge
Tse nununui	Voix du <i>mandi</i> (poisson)
Tse nunupakenu	Bruit du poisson qui s'en va
Ha ê ê ê há ê ê ê êeeeya	Ha ê ê ê há ê ê ê êeeeya
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi meshkunewane	Poisson <i>traíra</i> ¹⁶⁷ grand et rouge
Kusmu nununui	Tête du poisson hors de l'eau, en nageant
Kusmu nunupakenu	Tête du poisson en observant, en suivant
Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya	Ha ê ê ê ha ê ê ê êeeeya

¹⁶⁵ *Hoplerythrinus unitaeniatus*

¹⁶⁶ *Pimelodus pohli*

¹⁶⁷ *Hoplias malabaricus*

Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Mai turu mistini	Petit morceau de terre
Sheke sheke beime	Morceau de terre arrivant
Sheke sheke buame	Morceau de terre qui s'en va
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi sani mistini	Poisson <i>piaba</i> ¹⁶⁸ petit et rouge
Senti senti beime	Vibration de la <i>piaba</i> qui arrive
Senti senti buame	Vibration de la <i>piaba</i> qui s'en va
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Himi nerun newane	Peixe <i>muçum</i> ¹⁶⁹ grand et rouge
Tenke tenke beime	<i>Muçum</i> se balançant (pendule) et arrivant
Tenke tenke buame	<i>Muçum</i> se balançant en s'éloignant
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Anibaun kemuri	Cracher du crabe

¹⁶⁸ *Astyanax bimaculatus*

¹⁶⁹ *Synbranchus marmoratus*

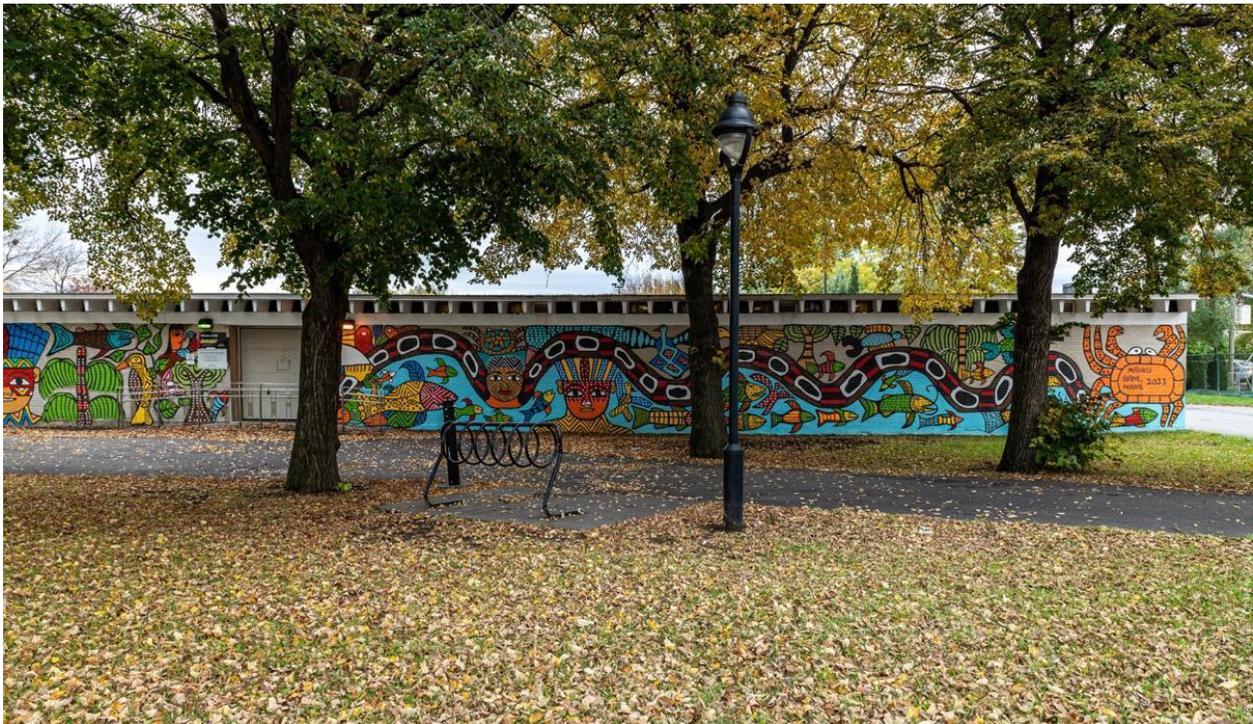
Hui hantakarama	Dans le son
Hui biantiruma	Difficile à attraper
Ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya	ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Anibaun kemuri	Cracher du crabe
Puxpu puxpu aweska	Libérant de l'eau et faisant
Ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya	ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya
Nahene wakame	Dans le fleuve
Henewaka tanai	Suivant le rythme du fleuve
Hui hantakarama	Dans le son
Hui biantiruma	Difficile à attraper
Ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya	ha ê ê ê ê há ê ê ê êeeeeeya

Figure 1.16 Vue de la murale *Hawe Henewakame*



Crédit : Freddy Arciniegas

Figure 1.17 Vue de la murale *Hawe Henewakame*



Crédit : Freddy Arciniegas

Figure 1.18 Vue de la murale *Hawe Henewakame*



Crédit : Freddy Arciniegas

Sans plan préalable, Maná et Bane ont décidé sur place de la manière dont la composition serait réalisée. Pour sa concrétisation, ils ont d'abord fait les contours des figures avec de la peinture noire et, par la suite, tout le processus de coloration fut collectif. On peut voir sur les images ci-dessus que les artistes ont choisi de mélanger des figures (*dami*) et des graphismes (*kene*), ainsi que des humains et des animaux. Parmi les animaux mentionnés dans le chant, on trouve différents types d'oiseaux et d'animaux aquatiques, tels que des poissons et des crabes. La *jiboia*, bien sûr, est incontournable et apparaît au moins à trois reprises. La présence d'espaces vides, non recouverts de peinture, s'explique par une demande de la ville de Montréal, qui exige que seul un maximum de 70 % de la surface des murs du bâtiment soit recouvert. Évoquant différents animaux et êtres, l'œuvre nous fait réfléchir aux innombrables et complexes relations qui composent une rivière. La peinture a été réalisée en onze jours et, au total, plus de 20 personnes ont participé au processus.

1.9 HABIA KAYA

Lors de la peinture de cette fresque, Maná m'a expliqué que ses peintures portent la *potência* (puissance), *habia kaya* en *hantxa kuin*, des éléments qui sont figurés sur ses toiles. Selon lui, *kaya*,

est ce qui est vrai, ce qui n'est pas une copie. Il explique qu'« un document d'identité, par exemple, est comme *kaya*, vrai. S'il s'agit d'une copie, ce n'est plus *kaya* ». *Habia*, pour sa part, renvoie à ce qui fait paraître quelque chose et est le mot utilisé pour confirmer une information de manière affirmative. *Habia kaya* pourrait alors être compris comme une présence, une image qui agit et produit des effets parce qu'elle est porteuse d'une caractéristique du référent. Il s'agit, si j'ai bien compris, d'amener la potentialité, la capacité et l'agentivité d'un certain élément, par exemple de la *jiboia*, vers la toile. Même si la forme de cet animal est transformée lors de sa transposition à la toile, son potentiel et son agentivité restent toutefois présents dans les œuvres. En écoutant Maná, il était impossible de ne pas se rappeler les propositions de l'anthropologue britannique Alfred Gell, qui propose de penser l'art comme un « système d'action » où l'accent est mis non sur la communication symbolique, mais sur l'« agency, causation, result and transformation¹⁷⁰ » (Gell, 1998, p. 6) que les « objets », compris comme « indices » par lui, provoquent dans le monde¹⁷¹. Selon cette perspective, les œuvres du collectif pourraient être décrites comme médiatrices à la fois dans le processus de résurgence culturelle Huni Kuin et dans le dialogue avec le monde allochtone. Selon Bane, peindre la *jiboia* sur les toiles les aide à atteindre leurs objectifs, entre autres, les vendre. Étant donné que cet animal est réputé pour être un grand chasseur, il intègre cette caractéristique dans ses œuvres. De cette façon, l'œuvre agit en enchantant le spectateur. Selon lui :

Plus on travaille l'image de la *jiboia*, plus on apprend. Elle est l'*ayahuasca*, le maître des connaissances sur l'*ayahuasca*. (...) Comme le dit le mythe, la *jiboia* marche et trouve les choses qu'elle veut, la nourriture, etc. Quand on représente la *jiboia*, on arrive à vendre les œuvres. La *jiboia* cherche et t'apporte ce que tu as besoin d'apprendre. Quand je peins la *jiboia*, les gens la regardent et la trouvent belle. C'est comme une idole, comme Nossa Senhora de Aparecida¹⁷², une image idolâtre. Nous la travaillons comme une idole. Même si elle n'est pas réelle, nous travaillons avec son esprit. C'est comme si c'était elle. Nous la mettons à *soprar* (souffler) sur la toile pour la vendre. La *jiboia*, c'est l'enchantement. Si tu travailles avec l'esprit de la *jiboia*, tu enchantes les

¹⁷⁰ « [L']agentivité, [l']intention, [la] causalité, [le] résultat et [la] transformation. » [Notre traduction]

¹⁷¹ La théorie anthropologique de l'art de Gell est intéressée par des « social relation in the vicinity of objects mediating social agency » (Gell, 1996, p. 7). L'auteur affirme voir l'art « as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it. The action-centred approach of art is inherently more anthropological than the alternative semiotic one because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects 'as if' they were texts. » (Gell, 1998, p. 6).

¹⁷² Notre Dame d'Aparecida est l'une des invocations de Marie, mère de Jésus, et la patronne du Brésil.

choses, tout ce que tu veux obtenir arrive. C'est ce que je ressens. (Bane Huni Kuin, communication téléphonique, 03 août 2023)

Pour reprendre les propositions de Gell, je dirais aussi que les œuvres de MAHKU fonctionnent comme des « techniques d'enchantement » (Gell, 2005) des Blancs. Pour cet auteur, la fascination et l'enchantement que les créations artistiques provoquent chez les spectateurs sont dûes au fait que ces derniers ne parviennent pas à comprendre comment les œuvres ont été techniquement réalisées, comme si elles avaient été faites « par magie »¹⁷³. Dans le cas de MAHKU, je suggère que l'enchantement du public n'est pas tant dû à la technique - dessin, peinture ou peinture murale - qu'à la technologie de relation avec le monde vivant qui se cache derrière les œuvres, résultat des rencontres des artistes avec le monde les images-esprits (*yuxin*) de la forêt par le biais de l'ayahuasca et des chants *huni meka*¹⁷⁴. Dans l'impossibilité de vivre quelque chose de semblable, on dirait aussi que les peintures sont faites « par magie ». Les Blancs ont beaucoup à apprendre et à écouter, pour reprendre les propos d'Ibã, et grâce aux pratiques de MAHKU, les savoirs Huni Kuin s'étendent au monde. Ainsi, au-delà de leur fonction essentielle comme créatrices de nouveaux mémoires Huni Kuin, les œuvres permettent aussi aux artistes d'établir des relations plus égalitaires avec les Allochtones, en inversant, même momentanément, le vecteur habituel de pouvoir dans cette relation, dans la mesure où ils occupent la position de maîtres de connaissances méconnues par les Blancs.

1.10 KAPETAWÃ

Pour les artistes de MAHKU, le déplacement est une activité habituelle, que ce soit sur le plan physique à travers leurs voyages reliés à leur travail ou spirituel, c'est-à-dire à travers les *mirações*. Voyager est, je dirais, un aspect fondamental de leur travail en tant qu'artistes. La participation à des expositions dans les grandes villes brésiliennes ou à l'étranger est l'occasion d'établir des

¹⁷³ En ce sens, l'auteur rapproche l'art de la publicité, en le considérant comme capable de convaincre ou d'agir sur le spectateur lorsqu'il est exécuté avec efficacité technique. La technique, cependant, ne se donne pas à voir dans l'objet fini et l'artiste, en tant que technicien caché, agit sur le spectateur à travers l'objet, en se plaçant par rapport à lui. Pour le spectateur, il semble que l'objet artistique ait été produit par magie. Enchanté et sans comprendre comment un tel objet a été produit, il est capturé, envoûté.

¹⁷⁴ Personnellement, je dirais que nous, allochtones, sommes fascinés par leurs œuvres précisément parce que nous sommes incapables d'établir une relation similaire avec le monde vivant. Pour nous, il est difficile, je dirais même impossible, de comprendre vraiment cette technologie relationnelle qui se cache/montre dans leurs peintures, dessins et murales.

partenariats et d'étendre leurs réseaux. Outre l'importance de la reprise des chants *huni meka* et du renforcement de la culture Huni Kuin, l'établissement de (bonnes) relations et des échanges avec les étrangers est central pour le collectif. C'est par ailleurs à partir des connexions rendues possibles par les voyages et par les œuvres que de nouvelles idées et pratiques peuvent être générées¹⁷⁵. Il n'est donc pas surprenant que l'image choisie comme symbole du collectif, ainsi que pour la peinture murale réalisée lors de la 60e Biennale de Venise, soit l'alligator mythique Kapetawã, étant donné qu'il s'agit d'un collectif qui construit de (nouveaux) chemins, plus justes et symétriques, dans les zones de contact (Pratt, 1992) entre-mondes. Aujourd'hui, comme le dit Ibã¹⁷⁶, MAHKU réactualise le pont en apportant les savoirs des Huni Kuin aux Blancs à travers ses œuvres, de sorte que tous puissent connaître l'existence de son peuple

Le *miyui kaya* de Kapetawã¹⁷⁷, ainsi que celui de Yube Inu, est régulièrement évoqué par ce groupe-pont, portant simultanément sur la séparation et la possibilité de rencontre entre les Huni Kuin et les étrangers (*nawa*), notamment les Blancs. Tel que m'a raconté Ibã, ce *miyui kaya* relate l'histoire de Tawabu et de sa famille, des ancêtres Huni Kuin, qui, confrontés à une pénurie sur leur territoire, se sont mis en marche à la recherche d'un autre endroit où vivre. Selon lui, pendant qu'ils marchaient dans la forêt à la recherche de nourriture, de perles (appelés *mane*¹⁷⁸) pour fabriquer

¹⁷⁵ Ce fut à l'une de ces occasions que j'ai fait la connaissance des artistes du MAHKU. Cet événement sera décrit en détail dans le deuxième chapitre.

¹⁷⁶ Selon lui, il a déjà franchi le pont considérant qu'il a appris et enseigné ses connaissances aux Blancs. Dans ce sens, il est important de rappeler qu'Ibã est allé étudier à Rio Branco en 1983 pour la première fois, apprenant des techniques et des méthodologies allochtones qui ont été utilisées plus tard pour organiser son livre. Lors d'une récente réunion avec des partenaires allochtones, il a résumé cette idée comme suit: « J'apprends de vous, vous apprenez de nous. Nous allons échanger nos connaissances. Ce processus ne s'arrête jamais. ».

¹⁷⁷ Cette histoire est également partagée par d'autres nations autochtones de l'État d'Acre, comme les Katukina et les Arara Shawãdawa. Les versions varient, mais en général, le *miyui kaya* raconte l'origine de la séparation entre différents peuples et populations. Il a également été enregistré par Lagrou (2007), narré par son interlocuteur Augusto Huni Kuin. Lagrou explique que les gens marchaient à la recherche d'une argile meilleure et plus consistante, car les pots se cassaient facilement en raison de la mauvaise qualité de l'argile disponible. Augusto, quand il a fini de lui raconter le mythe, a déclaré : « Les étrangers sont notre moitié perdue depuis longtemps » (Lagrou, 2007, p. 451, notre traduction). Selon elle, nous commencerions ainsi à mieux comprendre pourquoi « l'idée centrale de l'ontologie Kaxinawá/Huni Kuin est que l'altérité est constitutive de l'identité » (Lagrou, 2007, p. 419, notre traduction).

¹⁷⁸ *Mane* est un mot polysémique qui peut désigner pratiquement tous les biens provenant de la ville, c'est-à-dire des allochtones. Mane peut désigner les perles, le métal (Lagrou, 2007), mais aussi le moteur, la hache,

des colliers, ainsi que de graines, du métal et de l'argile de qualité pour faire des pots, ils sont arrivés face à une immense rivière impossible à traverser. Toutefois, Kapetawã l'alligator géant traversait la rivière avec son énorme corps, qui était suffisamment grand pour leur servir de pont. Tawabu et sa famille ont donc négocié avec lui le passage sur son dos, en échange de nourriture. La seule restriction faite par Kapetawa était de ne lui offrir aucun autre alligator comme nourriture. Les humains ont chassé des tapirs, des cerfs, des singes et d'autres animaux, les donnant à l'alligator géant, qui en retour, a permis le passage vers l'autre rive par son dos. À un certain moment, alors que les animaux à offrir commençaient à manquer, l'un des membres de la famille a donné à manger à Kapetawã un petit alligator. Ce dernier s'est révolté et n'a plus permis à personne d'autre de passer sur son dos, jetant dans le fleuve ceux qui se trouvaient au-dessus de lui et créant de ce fait une séparation entre différents peuples¹⁷⁹. Cette histoire ouvre alors la voie à plusieurs interprétations possibles. L'une d'entre elles justifie la séparation entre Autochtones et Allochtones en indiquant que ce sont ces derniers qui ont traversé le pont, ce qui expliquerait pourquoi ils possèdent autant de marchandises (appelés aussi *mane*), mais aussi d'argent. Une autre, davantage évoquée, mais aussi mise en pratique par les artistes du collectif, indique que traverser le pont serait synonyme de connaître un autre lieu et d'échanger des connaissances et des expériences avec les étrangers, tout en cherchant de meilleures conditions économiques et de terres plus fertiles.

Dans les peintures du collectif, le récit est toujours représenté tel que dans l'image ci-dessous, avec un groupe de personnes sur le dos de l'alligator traversant vers l'autre côté de la rivière. Ce choix ne me semble pas être une simple coïncidence, ce qui m'emmène à soutenir que les artistes construisent des œuvres-ponts reliant des mondes Huni Kuin et Blanc et rendent plus symétrique leur rencontre. À travers ses œuvres et ses pratiques, ils apportent et rapportent des connaissances, achètent des terres, traduisent des langues et déplacent des personnes, les emmenant dans de

le couteau, la chaussure, l'avion, le savon (*mane mapu*), fusil (*mane pia*), hache de fer (*mane rue*), pot de fer (*mane kēti*), dit Ibã.

¹⁷⁹ Parfois, lorsqu'ils racontent ce *miyui kaya*, Ibã et d'autres Huni Kuin font une analogie entre le pont de l'alligator et le détroit de Béring. Cette version du récit décrivant le passage entre les continents asiatique et américain a fini par être celle utilisée par Guilherme Giufrida pour le texte sur le collectif à la Biennale de Venise. Cette analogie n'est cependant qu'une ressource heuristique utilisée pour faciliter la compréhension des allochtones. Le *miyui kaya* ne porte pas sur ce passage. Le texte en anglais peut être consulté à l'adresse suivante : <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin> (Dernière consultation le : 1 mai 2024).

multiples directions. Les chemins de MAHKU sont nombreux et infinis; que ce soit des paroles-chants qui circulent des esprits *yuxin* vers les chanteurs *txana* et qui se traduisent ensuite en images, des artistes qui voyagent de la forêt vers les grandes villes ou encore des chercheurs et des commissaires d'exposition qui font à leur tour le chemin inverse. Pour ainsi dire, les œuvres-pont de MAHKU emmènent les personnes très loin et les transforment. En choisissant Kapetawā comme symbole, MAHKU évoque la possibilité d'établir de meilleures relations avec les Allochtones, tout en affirmant leur singularité.

Figure 1.19 Logotype MAHKU



1.11 ŒUVRES-PONT

Comme nous l'avons vu précédemment, les chants *huni meka* opèrent comme des chemins, des ponts et sont des instruments de connexion entre les mondes visibles et non directement visibles dans les rituels de *nixi pae*, permettant aux participants du rituel de voir/connaître (*uīshuki*),

d'échanger des expériences, mais aussi de contrôler la force¹⁸⁰ de l'ayahuasca-*jiboia* et des différents *yuxin* (« esprits-images ») de la forêt. Les œuvres du collectif traduisent ces chants et matérialisent ce monde non directement visible, le rendant ainsi visible à un public plus large. En ce sens, je suggère que dans le passage/transformation du chant à l'image figurative, sa capacité à relier, mais aussi à contrôler est conservée. Dans une telle démarche artistique, il ne s'agirait pas seulement de représenter les chants *huni meka* par des images, mais aussi de créer des instruments de connexion et d'« enchanter » le public. Si tel est le cas, l'opération artistique du collectif¹⁸¹ impliquerait un processus de contact et dialogue avec le monde des *jiboias*, mais aussi avec le monde des Blancs¹⁸², deux univers avec lesquels il convient de garder une « bonne distance » (Lévi-Strauss, 1968, 1973). Suivant l'argument de Mattos¹⁸³ (2020, 2024), je dirais qu'à travers leurs œuvres et les rencontres qu'elles génèrent, les artistes de MAHKU poursuivent un mouvement constant de rapprochement, visant l'appropriation et le contrôle des ressources étrangères, suivi d'un mouvement d'éloignement, qui permet à la fois de transformer et de perpétuer leur singularité.

¹⁸⁰ En particulier les chants du groupe *kayatibu*, chantés à la fin des rituels pour calmer la force de l'ayahuasca et des *mirações*.

¹⁸¹ Lagrou suggère que le dispositif artistique du collectif problématise la notion dite occidentale d'auteur. Selon elle : « Puisqu'il est né, dès sa conception, comme une agence multiple de mondes en devenir et de transformations, qui s'insinuent dans la relation entre les chants, les figurations et les mots inscrits sur une toile (ainsi que les films produits à partir de la rencontre entre ces langages et ces agents interconnectés), MAHKU entend et problématise, dans sa propre façon d'être l'art, la notion d'auteur artistique, un concept qui se trouve au cœur du système de valeurs qui soutient le monde de l'art. » (Lagrou, 2020, p. 39, notre traduction).

¹⁸² Les rencontres avec d'autres autochtones, appelés par eux de « parentes » en portugais (« parents » en français ou « relatives » en anglais), sont encore rares, mais heureusement de plus en plus fréquentes. Dans le cadre de notre collaboration au cours de ce doctorat, Cleiber Bane et Pedro Maná ont participé à des ateliers d'échange avec trois artistes de la nation Pekuakamiulnuatsh à Mashteuiatsh, Québec. Ce projet sera aussi décrit dans le prochain chapitre.

¹⁸³ Amilton Mattos souligne: « Je pense que, plutôt que de définir Ibã et Mahku sur la scène artistique contemporaine, j'essaie de mettre en évidence leurs stratégies de différenciation (à travers une dynamique expérimentale de rapprochement et de distanciation) dans un environnement dont la relationnalité est marquée par un type spécifique de prédation, caractéristique de l'ontologie naturaliste et de la politique étatique moderne : la neutralisation (et le contrôle) de la différence. Il me semble que ces stratégies de différenciation et leur dynamique expérimentale marquent le mode de relation et de production de connaissances Huni Kuin à Ibã et à MAHKU. » (Mattos, 2020, p. 51, notre traduction). Plus récemment, en commentant la relation d'Ibã avec certaines institutions artistiques allochtones, il remarque que: « Il y a un premier moment de rapprochement et de malentendu volontaire, qui vise à appréhender les procédures et à confondre ses pratiques avec celles des Blancs, à être reconnu comme chercheur selon les critères et les valeurs des Blancs, puis à s'éloigner, à se différencier, à la recherche, après cette rupture, d'une distance optimale. ». (Mattos, 2024, p.125, notre traduction)

Il s'agirait ainsi d'une démarche à la fois politique, artistique et chamanique, dans lequel les images-ponts permettent de maintenir un échange et un dialogue avec les Allochtones tout en conservant un recul par rapport à eux¹⁸⁴. Par ailleurs, en produisant et exposant des œuvres qui traduisent des éléments spécifiques de leur culture à travers une pratique contemporaine, les artistes du collectif ouvrent leur monde aux spectateurs tout en en contrôlant l'accès. En ne leur offrant qu'un accès partiel et maîtrisé à cet univers, ils maintiennent en même temps une certaine distance envers eux. Les peintures, murales et dessins du collectif, pourrions-nous dire, fonctionnent ainsi à la fois comme des invitations et des barrières¹⁸⁵ (hooks, 2018) à connaître le monde Huni Kuin. Plus précisément, je suggère qu'elles opèrent comme des appels à tous ceux qui ne sont pas Huni Kuin à dialoguer avec les artistes et se familiariser au monde auquel ils donnent accès avec respect et attention. À mon avis, après des décennies de proximité forcée avec les Blancs — imposée par les violences physiques et culturelles du cycle du caoutchouc — les artistes du MAHKU se réapproprient aujourd'hui l'art comme un espace d'autonomie, tout en se réappropriant simultanément leur territoire à travers la pratique artistique. Dans cette perspective, chaque œuvre du collectif pourrait être envisagée aussi comme un acte de souveraineté visuelle, à l'image de ce qu'évoque Jolene Rickard. Comme l'affirme l'autrice¹⁸⁶ : « Today, sovereignty is taking shape in visual thought as indigenous artists negotiate cultural space. » (1995, p. 51). Ainsi, à travers leurs créations, les artistes du collectif ne se limitent pas à représenter leur culture, mais réaffirment activement leur présence et revendiquent un espace politique.

Alors, si mes impressions sur MAHKU sont exactes, on pourrait dire que par sa pratique artistique, les artistes du collectif renforcent leurs traditions, tout en captivant le spectateur étranger. En ce faisant, ils créent de nouveaux mémoires Huni Kuin et ouvrent la porte aux *nawa* pour qu'ils

¹⁸⁴ En ce sens, les chants sont aux *jiboias* ce que les œuvres sont aux allochtones. Dans les deux cas, il s'agit d'une manière d'échanger mais aussi de garder la distance avec la différence.

¹⁸⁵ Dans une portée similaire à celle que je suggère, bell hooks, écrivant à propos de l'œuvre de Jean-Michel Basquiat, soutient que : « It is the content of Basquiat's work that serves as a barrier, challenging the Eurocentric gaze that commodifies, appropriates, and celebrates. In keeping with the codes of chat street culture he loved so much, Basquiat's work is in-your-face. It confronts different eyes in different ways. » (hooks, 1995, p. 36).

¹⁸⁶ Plus récemment, Rickard a avancé que : « The recognition of the image or visual as a site of active resistance, awareness and empowerment is the shift in recognizing that sovereignty isn't about legal systems; it now is part of an Indigenous imaginary of empowerment. » (Rickard, 2022, p. 28)

apprennent à connaître leur univers avec soin et patience. Dans les musées devenus des « zones de contact¹⁸⁷ » (Clifford, 1997), le collectif produirait alors des œuvres-ponts pour créer un dialogue symétrique avec les Blancs, visant ne plus jamais être assujettis à une quelconque domination extérieure. Par ailleurs, à l'aide de leurs peintures et de leurs dessins, les artistes de MAHKU se déplacent dans différents lieux du monde, pour ensuite retourner sur leurs territoires avec des ressources financières, mais aussi avec de nouveaux savoirs, ce qui participe à consolider leurs processus visant à obtenir une autonomie territoriale et culturelle. De plus, en entrant dans le circuit de l'art contemporain, ils accèdent à un univers symbolique qui tend à les valoriser¹⁸⁸, ce qui leur permet à la fois d'agir politiquement et d'établir des rencontres plus égalitaires avec les Allochtones. Il s'agit ainsi d'un collectif qui ose tracer de nouveaux chemins entre les peuples. À cet égard, les œuvres du collectif semblent opérer comme des médiateurs, capables de susciter certains types de relations qui leurs seraient de ce fait plus favorables. Pour cela, il est toutefois nécessaire que les visiteurs, majoritairement Blancs, se laissent transformer par les peintures :

Los creadores indígenas nos llaman a ser capaces de ver la transformabilidad y la multiplicidad de su arte-composición de mundos: mundos de los espíritus de los bosques amazónicos, de los apus y montañas [...] Sobre todo, mundos de viajes. Sus obras son redes de caminos que sólo seguimos si nos dejamos transformar¹⁸⁹. (Matos; Belaúnde, 2014, p. 306)

¹⁸⁷ À cet égard, Clifford soutient que : « When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship - power-charged set of exchanges, of push and pull. The organizing structure of the museum-as-collection functions like Pratt's frontier. A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery. » (Clifford, 1997, p. 192). Il est toutefois important de noter que l'idée du musée comme zone de contact a suscité des critiques. Robin Boast affirme à ce propos que : « For Clifford, the democratization of these politics, and these settings, is a possibility, and this was the central point of the article. However, it has become increasingly clear, over the past ten years, that the contact zone has been continually used by the museum (Bennett 1998:212–213), by “native science” (Enote, personal communication, 2008), and by governmentality of indigenous populations (Hemming and Rigney 2008) as a neocolonial genre. » (Boast, 2011, p. 62). Nous reviendrons sur cette critique en conclusion de cette thèse.

¹⁸⁸ Comme souligne l'artiste Jaider Esbell, « l'art fait sortir les Autochtones de l'invisibilité et les fait entrer dans un univers très restreint qui est celui des penseurs, des gens qui influencent la société » (Esbell, 2017, s.p, notre traduction).

¹⁸⁹ « Les créateurs autochtones nous invitent à voir la transformabilité et la multiplicité de leur art - une composition de mondes : les mondes des esprits des forêts amazoniennes, des apus et des montagnes [...] Surtout, des mondes de voyages. Ses œuvres sont des réseaux de chemins que nous ne suivons que si nous nous laissons transformer. » [Notre traduction].

Comme nous l'avons vu au long de ce chapitre, les artistes de MAHKU renouvellent leur culture en faisant voyager la force de l'ayahuasca et des esprits de la forêt vers le monde allochtone. Connaissant les risques inhérents au fait de se déplacer, de voir et de connaître, physiquement ou spirituellement, d'autres lieux et d'autres personnes, cet effort est d'autant plus louable. Avec patience, mais en occupant la position de maître, ils nous enseignent ce que leur ancêtre Yube Inu a appris des *jiboias*. La question qui reste ouverte, après tout, est de savoir quels efforts et quelles transformations nous, *nawa*, sommes prêts à faire pour vraiment les comprendre.

CHAPITRE 2

COMMISSAIRE-TXAI

Dans le présent chapitre, je présenterai le processus de conceptualisation de mon approche curatoriale en tant que commissaire-*txai* et les projets réalisés en collaboration avec MAHKU au fil des sept dernières années, tout en accordant une attention particulière aux initiatives qui constituent le volet intervention de cette thèse : l'exposition *Vende tela, compra terra*, tenue à la galerie SBC d'art contemporain, le programme public *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires* organisé au Musée Ilnu de Mashteuiatsh et la peinture murale du chant *Hawe Henewakame*. Comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, le concept de commissaire-*txai* incarne la médiation culturelle et matérialise la complexité de ma relation avec les artistes du collectif: deux ontologies, deux manières d'être dans le monde, une zone de contact (Pratt, 1991). Si d'une part, le commissariat d'art¹⁹⁰, au moins dans sa caractéristique « indépendante », est généralement lié à la recherche, la sélection et à la mise en relation non seulement d'objets, mais aussi des personnes, institutions et des pratiques, *txai(n)* est d'autre part un terme issu d'une technologie de relations interpersonnelles, humaines et plus qu'humaines créé par les Huni Kuin. Inspiré par le concept de *curatorial*¹⁹¹, le commissariat-*txai* se constitue ainsi comme une démarche

¹⁹⁰ Dans le premier chapitre du livre *L'invention du curateur*, Jérôme Glicenstein souligne que: « La responsabilité du curateur, cela a souvent été dit, est celle d'un intermédiaire : entre artistes et publics, entre œuvres et institutions, entre domaines public et privé, entre sphère intime et sphère publique. L'étymologie du mot curateur (« celui qui prend soin de quelque chose »), comme celle de commissaire (« celui qui est chargé d'une mission particulière »), le rappelle bien : il ne s'agit pas de faire un travail complètement autoréférentiel mais de suivre un ordre de mission. En cela, le curateur se distingue assez nettement de l'artiste et de toute idée d'une création autonome. » (Glicenstein, 2015, p. 67).

¹⁹¹ Différentes autrices, comme Irit Rogoff, Maria Lind, Beatrice Von Bismarck et Emily Pethick, ont travaillé sur cette notion. D'une manière générale, elles suggèrent, chacune à leur manière, une approche élargie de la pratique curatoriale - en tant que processus ouvert - se concentrant sur les relations et les interconnexions produites par cette pratique. Irit Rogoff, pour sa part, affirme que: « In the realm of 'the curatorial' we see various principles that might not be associated with displaying works of art; principles of the production of knowledge, of activism, of cultural circulations and translations that begin to shape and determine other forms by which arts can engage. In a sense 'the curatorial' is thought and critical thought at that, that does not rush to embody itself, does not rush to concretise itself, but allows us to stay with the questions until they point us in some direction, we might have not been able to predict. » (Rogoff, 2006, p. 3). Maria Lind, à son tour, remarque que: « Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions. This is a curatorial approach that owes much to site-specific practices, and even more to context-sensitive work and various traditions of

procédurale et ouverte, non seulement axée sur l'organisation d'expositions, mais surtout sur la production de (bonnes) relations, de rencontres et de contacts entre-mondes. Cette approche vise, en somme, à instaurer des dynamiques relationnelles favorables tant sur le plan interpersonnel — en consolidant un réseau d'alliés engagés aux côtés du collectif — qu'au niveau institutionnel et conceptuel, afin de contribuer au rayonnement et à la consolidation de leur pratique artistique. Comme j'espère le démontrer tout au long de ce chapitre, on n'est commissaire-*txai* qu'au moment où l'on collabore et où l'on partage les décisions. Agir (plus qu'être) en tant que commissaire-*txai*, c'est avant tout « travailler ensemble » (*shukua*¹⁹²) à travers la différence avec les artistes du collectif. Toutefois, avant d'élaborer davantage ma proposition et présenter les projets développés dans ce cadre, je débiterai en m'attardant sur quelques précisions à propos du terme *txai(n)*, essentiel à cette démarche.

2.1 TXAI(N)

J'ai entendu le terme *txai(n)* pour la première fois en 2016, lorsque j'ai rencontré Ibã Huni Kuin, Cleiber Bane et Pedro Maná en personne. À l'époque, également rejoints par l'anthropologue

institutional critique – each encouraging you to think from the artwork, with it, but also away from it and against it. In this sense, “the curatorial ” resembles what an editor should do, only with a broader set of material and relationships. » (Lind, Wood, 2010, p. 63). D'après elle, le *curatorial* va au-delà de l'organisation d'expositions pour devenir une méthode: « So far, the curatorial is understood to have a multidimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. But even more importantly, the curatorial goes beyond “roles” and takes the shape of a function and a method, even a methodology. » (Lind, 2012, p. 11). Beatrice Von Bismarck, quant à elle, propose que: « Perhaps more than any other profession in the field of art, curatorial praxis is defined by its production of connections. The acts of collecting or assembling, ordering, presenting, and communicating, the basic tasks of the curatorial profession, relate to artifacts from a wide variety of sources, among which they then establish connections. The possibilities for such connections are manifold and, once the objects have been removed from their original contexts, can also be constructed anew. » (Von Bismarck, 2007, sp). Également selon elle: « Every curatorial situation involves a coming-together in the interest of the becoming-public of art and culture. Each generates a fabric of interrelations among all of the various human and nonhuman participants - the exhibits, artists, and curators, but also critics, designers, architects, institutional staff, various recipients, and publics as well as the display objects, mediating tools, architecture, the spaces, sites, information, and discourses. » (Von Bismarck, 2022, p. 9). Finalement, selon Emily Pethick: « “The curatorial” in contrast is recognized as an unbounded framework that is speculative and responsive, which allows for the possibility that one might not yet know at the outset of a project what one is grappling with, and that it may change in the process of being realized. » (Pethick, 2011, p. 81).

¹⁹² Lorsque j'ai demandé à l'artiste Pedro Maná Huni Kuin comment on pourrait traduire le mot « collectif » en *hantxa kuin*, il m'a dit que *shukua* serait le bon mot. Selon lui, le *shukua* se produit lorsque quelqu'un commence une certaine activité et que les autres le suivent. À cet égard, *shukua* serait synonyme d'« être ensemble pour faire une activité », comme la chasse ou la culture de la terre.

allochtone Amilton Mattos, ils animaient des ateliers¹⁹³ au Musée d'art de São Paulo (MASP) dans le cadre de l'exposition *Histórias da Infância*¹⁹⁴ (Histoires de l'enfance). À cette occasion, à l'intérieur du musée, ils ont organisé une version réduite du *katxanawa*, le rituel de fertilité traditionnel chez les Huni Kuin réalisé pour appeler les esprits et l'abondance des légumes. Pour démarrer le processus, ils ont divisé les enfants en deux moitiés, en ornant l'un des groupes avec des feuilles sur la tête. Ces enfants seraient les *yuxin*, les esprits-images qui se cachent et sortent de la forêt pendant le rituel. L'autre groupe devait les attendre au centre de la salle. Lorsque les enfants décorés, les *yuxin*, ont rejoint les autres enfants en criant et sautant, ils ont d'abord été accueillis par une certaine hostilité mais qui s'est rapidement transformée en alliance. Chaque enfant non paré a alors pris un autre enfant paré par le bras. Puis, lorsque tous ont trouvé une paire, ils ont dansé et chanté ensemble, ce qui traditionnellement se déroule autour du *katxa*, un tronc d'arbre du type *paxiúba*¹⁹⁵ évidé au centre. Au sujet de ce rituel, l'anthropologue Els Lagrou souligne que:

Um grupo de homens, todos da mesma metade, começa a dança saindo da mata como yuxin da floresta, que invade a aldeia, cantando ho ho, ho ho. Este é o elemento central do rito: os invasores da floresta são inicialmente recebidos com hostilidade: a outra metade, que não foi para a mata, representa o "interior", os huni kuin, e pegam suas armas para receber os inimigos. Mas logo depois de se aproximar dos yuxin da floresta, as armas são deixadas de lado e os dois grupos dançam juntos ao redor do katxa, chamando todas as plantas cultivadas pelos nomes¹⁹⁶. (Lagrou, 1991, p. 88)

¹⁹³ Entre 2015 et 2019, en collaboration avec Amilton Mattos, le collectif a organisé des ateliers, également appelés « laboratoires », consistant à enseigner la méthode de dessiner et chanter les chants rituels *huni meka*, mais aussi les danses traditionnelles Huni Kuin. Selon Mattos, c'est à la suite de l'un de ces ateliers qu'Ibã a créé l'expression « pédagogie Huni Kuin ». D'après lui: « La spécificité de cet apprentissage est définie par la place qu'occupe le corps dans ces pratiques de connaissance et, surtout, la notion de corps impliquée dans le régime de connaissance ou cosmologie Huni Kuin. Dans la perspective Huni Kuin, selon laquelle les corps sont en constante transformation, marqués par des relations et des échanges de substances et d'affects, les corps des Blancs à l'université, chantant le *huni meka*, entrent dans un double devenir : un devenir Huni Kuin qui s'opère à travers un devenir jiboia. » (Mattos, 2024, p. 159, notre traduction)

¹⁹⁴ L'exposition *Historias da Infância* s'est tenue du 8 avril au 31 juillet 2016 au Musée d'art de São Paulo (MASP) en rassemblant cent dix œuvres de quatre-vingts artistes.

¹⁹⁵ La *paxiúba* est connue sous le nom scientifique de *Socratea exorrhiza*.

¹⁹⁶ « Un groupe d'hommes, tous de la même moitié, commence la danse en sortant de la forêt sous la forme de *yuxin* de la forêt et envahit le village en chantant ho ho ho, ho ho. C'est l'élément central du rite : les envahisseurs de la forêt sont d'abord accueillis avec hostilité : l'autre moitié, qui n'est pas allée dans la forêt, représente l'"intérieur", les Huni Kuin, et ils prennent leurs armes pour recevoir leurs ennemis. Mais, peu

Même si cette observation a été faite il y a plus de trente ans et que certains éléments du rituel ont changé, comme la possibilité pour les femmes d'y participer, une constante demeure: le *katxanawa* évoque la possibilité d'alliance avec de l'altérité. Ce que je n'avais pas encore réalisé à l'époque, c'est qu'en observant ce rituel¹⁹⁷, j'étais témoin d'une pratique récurrente du collectif—et des Huni Kuin en général—: celle d'« apprivoiser », comme le dit Ibã, et de pacifier l'altérité, en particulier celle des Blancs (*nawa*). Selon Manuela Carneiro da Cunha :

Por várias vezes, em lugares e momentos diferentes, grupos indígenas declararam ter "pacificado os brancos", arrogando para si a posição de sujeitos e não de vítimas. "Pacificar os brancos" significa várias coisas: situá-los, aos brancos e aos seus objetos, numa visão de mundo, esvaziá-los de sua agressividade, de sua malignidade, de sua letalidade, domesticá-los, em suma; mas também entrar em novas relações com eles e reproduzir-se como sociedade, desta vez não contra, e sim através deles, recrutá-los em suma para sua própria continuidade¹⁹⁸. (Albert et Ramos, 2002, p. 7)

En d'autres termes, la « pacification du Blanc » peut être comprise comme un processus de neutralisation de sa force et de son pouvoir, rendu possible par son intégration dans un réseau de relations propre aux Autochtones. Dans le contexte Huni Kuin, on pourrait dire que pour transformer les *nawa*, perçus comme des ennemis potentiels, en *txai(n)*, beaux-frères en devenir, il est nécessaire de les pacifier¹⁹⁹. À cet égard, le moment de notre première rencontre, où j'ai appris que j'étais un *txai(n)*, c'est-à-dire le moment où j'ai commencé à être pacifié et intégré par les

après avoir approché les *yuxin* de la forêt, les armes sont mises de côté et les deux groupes dansent ensemble autour de la *katxa*, appelant toutes les plantes cultivées par leur nom » [Notre traduction].

¹⁹⁷ À l'exception d'une seule autre fois, les artistes du collectif n'ont jamais fait ce genre d'activité dans des musées ou des institutions d'art. Comme nous l'avons vu, la base de sa production artistique consiste à transformer les chants rituels *huni meka*, les *mirações* et certains *miyui kaya* en peintures, murales et dessins.

¹⁹⁸ « À plusieurs reprises, en différents lieux et à différentes époques, des groupes autochtones ont affirmé avoir « pacifié les Blancs », se déclarant sujets plutôt que victimes. 'Pacifier les Blancs' implique plusieurs choses : les placer, les Blancs et leurs objets, dans une vision du monde, les vider de leur agressivité, de leur malignité, de leur létalité, les domestiquer en somme ; mais aussi entrer dans de nouvelles relations avec eux et se reproduire en tant que société, cette fois-ci non pas contre eux mais à travers eux, les recruter en somme pour sa propre pérennité » [Notre traduction]

¹⁹⁹ Je tiens à remercier Els Lagrou pour cette précision.

membres du collectif, constitue un tournant décisif qui a marqué le début de ma démarche de recherche²⁰⁰.

Txai(n), en effet, était non seulement utilisé pour désigner les Allochtones, dont moi-même, mais aussi la façon par laquelle l'artiste Pedro Maná s'adressait à Cleiber Bane, son beau-frère. Lors de cette occasion, ils m'ont expliqué que le terme « *nawa*²⁰¹ » est en fait très rarement utilisé pour s'adresser directement aux Blancs, étant plutôt employé pour les désigner comme une collectivité ou un « peuple ». De plus, ils m'ont aussi enseigné que même si la prononciation est pratiquement identique (du moins pour quelqu'un qui ne parle pas la langue), il existe une légère nuance : alors que nous, les *nawa*, sommes appelés « *txai* », les beaux-frères sont désignés par le mot « *txain* », avec un « n » à la fin. À ce sujet, Ibã a remarqué que « *txain* » est le terme de parenté traditionnel chez les Huni Kuin, tandis que *txai* est une déformation issue du dialogue avec les anthropologues à partir des années 1970²⁰². Toujours selon lui, le mot « *txain* » trouve son origine dans le *miyui kaya* de Naĩbu²⁰³, une histoire qui relate une époque où les hommes, les animaux, mais aussi d'autres êtres vivants pouvaient encore communiquer entre eux. Dans ce récit, Naĩbu, un ancêtre Huni Kuin, négocie et se fait aider par différents *txain* plus qu'humains pour retourner chez lui, alors qu'il fuit Rãtaika l'enchanteur qui cherche à le tuer. Les personnages, ne connaissant pas les noms les uns des autres, utilisent le vocatif « *txain* » pour s'adresser les uns aux autres. Plusieurs créatures vivantes, comme un jaguar, une *jiboia*, un agouti et même des champignons, voyant le désespoir de Naĩbu, l'aident à retrouver le chemin de la maison, en lui demandant toujours la même

²⁰⁰ Comme je l'ai affirmé dans l'introduction, je crois que cette relation a débuté de manière indirecte avec mon contact visuel avec l'œuvre *Yutã Isinipatu*, reproduite en couverture du catalogue de l'exposition *Histoires de Voir* en 2012, avant de se concrétiser en 2016 lors de ma rencontre personnelle avec les artistes du collectif.

²⁰¹ Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent aussi, les Blancs sont généralement appelés *nawa* par les Huni Kuin, un terme complexe et polysémique portant, entre autres, le sens d'ennemi ou étranger.

²⁰² Nous reviendrons sur ce point ci-dessous.

²⁰³ Une version du *miyui kaya* raconté par Ibã est retranscrite à l'annexe B.

question : « *Txain* (beau-frère), que veux-tu ? ». Ainsi, à chaque rencontre entre deux étrangers, « *txain* » ouvrait une possibilité d'échange et d'alliance²⁰⁴.

Le terme « *txai* », que j'utilise dans la formulation dans cette thèse, dérive de « *txain* » et est utilisé dans des conditions analogues à ce *miyui kaya*, notamment dans le contexte de relations inter-ethniques établies entre des hommes²⁰⁵ autochtones et allochtones dans la région d'Acre. Si vous êtes un homme et que vous arrivez dans la municipalité de Jordão, le premier terme que les Huni Kuin vont utiliser pour vous nommer sera *txai*. Même si le terme n'est très pas connu en dehors de cette région, *txai* ne se limite pas au contexte local de l'Acre, ayant pénétré aussi la culture populaire brésilienne à travers l'album éponyme du célèbre chanteur brésilien Milton Nascimento, sorti en 1990. Comme le raconte l'anthropologue Viveiros de Castro²⁰⁶:

When the album *Txai* was due to be released, one of my friends from the NGO asked me to write a sleeve note. He wanted me to explain to Milton's fans what the title meant, and to say something about the sense of fraternal solidarity expressed by the term *txai* and its meaning "brother," and so on. I replied that it was impossible to write the note in these terms, since *txai* may mean just about everything except, precisely, "brother." I explained that *txai* is a term used by a man to address certain kinsfolk, for example, his cross-cousins, his mother's father, his daughter's children, and, in general, following the Cashinahua system of "prescriptive alliance," any man whose sister ego treats as an equivalent to his wife, and vice versa (Kensinger 1995:157–74). In sum, *txai* means something akin to "brother-in-law." It refers to a man's real or possible brothers-in-law, and, when used as a friendly vocative to speak to non-Cashinahua outsiders, the implication is that the latter are kinds of affines. Moreover, I explained that one does not need to be a friend to be *txai*. It suffices to be an outsider, or even—and even better—an enemy. (Viveiros de Castro, 2004, p. 16)

²⁰⁴ Dans cette optique, cette histoire évoque également la capacité d'Ibã, en particulier, et des Huni Kuin, en général, à tisser des liens – et ainsi à pacifier les relations – avec divers partenaires/*txain* tout au long de leur trajectoire, faisant preuve d'une grande habileté et diplomatie.

²⁰⁵ Il s'agit d'un point important à noter car, étant homme, mes relations se limitent pratiquement à l'univers masculin, qui, chez les Huni Kuin, est majoritairement l'univers de l'échange avec l'extérieur. Selon McCallum (1998): « Il existe deux types de relations avec ceux qui vivent à l'étranger: la prédation et l'échange, deux spécialités masculines ». [Notre traduction] Cette tendance, il faut le reconnaître, apporte des avantages et du pouvoir aux hommes car ils ont ainsi un meilleur accès aux produits et aux ressources des Blancs. Heureusement, les choses changent depuis peu. Les filles d'Ibã Huni Kuin, Rita Dani et Edilene Yaka, par exemple, sont de jeunes leaders qui circulent beaucoup à travers le « monde allochtone ». En 2022, Rita a fondé avec d'autres femmes l'association Ainbu Daya, l'association des femmes Huni Kuin du Jordão. Par ailleurs, comme elle me l'a expliqué, le terme *txai(n)* ne doit être utilisé qu'entre hommes.

²⁰⁶ Il convient de noter que l'auteur ne fait pas la distinction soulignée ci-dessus entre *txai* et *txain*.

Cet auteur explique qu'il suffit d'être étranger pour être qualifié de *txai(n)* (« beau-frère »), ce qui instaure immédiatement une relation d'affinité potentielle²⁰⁷ (Viveiros de Castro, 2000) avec cette personne. À cet égard, selon l'auteur, le mot « beau-frère » a tendance à être employé dans ce contexte « como a palavra genérica para um outro, um não-parente com quem se quer ter relações amigáveis, ou pelo menos neutras, mas que permitam a troca, isto é, a relação²⁰⁸ » (Viveiros de Castro, 2014, p. 158), tout en soulignant que cette manière de se référer aux « Autres » reflète des sociétés où presque tous les étrangers (*nawa*) sont perçus comme des parents potentiels, pouvant ainsi être incorporés - et pacifiés - par le groupe. Toutefois, bien que, dans l'Amazonie autochtone – et chez les Huni Kuin en particulier –, presque tout « Autre » soit considéré comme un « affín potentiel », cette relation doit être actualisée pour se transformer en une véritable affinité ou parenté²⁰⁹. D'après l'auteur :

Longe de ser uma projeção metafórica, uma atenuação semântica e pragmática da afinidade matrimonial, a afinidade potencial é a fonte da afinidade atual, e da consanguinidade que esta gera. E assim é porque relações particulares devem ser construídas a partir de relações genéricas: elas são resultados, não origens²¹⁰. (Viveiros de Castro, 2000, p. 16)

²⁰⁷ Selon Viveiros de Castro : « J'ai choisi d'appeler ce principe 'affinité potentielle', faisant ainsi la distinction entre l'affinité en tant que valeur générique et l'affinité en tant que condition externe du lien de parenté. Cette distinction signifie que l'affinité potentielle, valeur générique, n'est pas une composante de la parenté (comme l'est l'affinité matrimoniale réelle), mais sa condition externe. C'est la dimension de la virtualité dont la parenté est le processus d'actualisation. » (Viveiros de Castro, 2000, p.12, notre traduction)

²⁰⁸ « Comme mot générique pour un autre, un non-parent avec qui on veut avoir des relations amicales, ou du moins neutre, mais qui permettent l'échange, c'est-à-dire la relation. » [Notre traduction]. Le même auteur soutient que : « Si l'Autre, pour nous, émerge de l'indéterminé en étant placé comme un frère, c'est-à-dire comme quelqu'un qui est lié à moi parce que nous sommes dans une relation identique à un terme supérieur commun (le père, la nation, l'église, le socialisme), l'Autre amazonien sera déterminé comme un beau-frère (Keifenheim 1992 : 91), une altérité horizontale et immanente. La relation comme similitude ou la relation comme différence. Si nous appelons "liberté" la finalité même de la vie sociale, alors dans le cas de l'Amazonie, les moyens de cette finalité ne sont pas l'égalité et la fraternité, mais la différence et l'affinité. Liberté, différence, affinité. » (Viveiros de Castro, 2000, p. 17, notre traduction).

²⁰⁹ À cet égard, il convient de préciser que je n'ai aucun lien de parenté avec les Huni Kuin. Comme pratiquement tous les « Autres », je me situe donc dans la position d'un « affín potentiel ». Pour revenir à la distinction entre *txai* et *txain*, on peut affirmer que je suis un *txai*, pas un *txain*.

²¹⁰ « Loin d'être une projection métaphorique, une atténuation sémantique et pragmatique de l'affinité matrimoniale, l'affinité potentielle est la source de l'affinité réelle, et de la consanguinité qu'elle engendre. Et ce, parce que les relations particulières doivent être construites sur des relations génériques : elles sont des résultats et non des origines. » [Notre traduction]

L'argument peut être résumée ainsi: « o Outro, em suma, é primeiro de tudo um afim²¹¹ » (Viveiros de Castro, 2000, p. 14). En Amazonie autochtone, ajoute-il, les partenaires de n'importe quelle relation « estão relacionados na medida em que são diferentes entre si. Eles se relacionam através de sua diferença, e se tornam diferentes através de sua relação²¹² » (Viveiros de Castro, 2000, p. 17). À ce sujet, lorsque j'ai demandé à l'artiste Pedro Maná comment il expliquerait le terme « *txai* », il m'a répondu :

Txai, c'est famille. Quand on appelle quelqu'un *txai*, on le considère comme un cousin, un beau-frère, un oncle. La personne que l'on ne connaît pas, on l'appelle *txai*. C'est une forme de respect et de considération. » (Maná Huni Kuin, communication téléphonique, 08 mars 2024).

Dans son témoignage, Maná souligne que d'appeler une personne inconnue de « *txai* » est un signe de respect, ce qui fait écho à la suggestion suivant de l'anthropologue Els Lagrou:

Txai is an important relational concept for establishing alliances with others: with animals who were once human and with outsiders who were enemies. This is why the Huni Kuin teach the people from the big cities who they befriend to call them *txai*(n). » (Lagrou, 2023, p. 43).

A partir de ces trois références, on constate que, malgré les nuances et les différences, *txai* désigne quelqu'un de différent de soi, un « Autre » générique avec laquelle il est possible d'entrer en relation, d'échanger, de produire des alliances et même la parenté, sans pour autant avoir pour but de devenir comme lui, mais bien de se différencier en permanence. En d'autres termes, il s'agit d'une façon de se rapprocher en se différenciant de l'Autre. Par ailleurs, lorsque le terme est utilisé comme adverbe, il prend le sens de « loin » ou « distant », évoquant à nouveau l'idée de la *bonne distance* qu'il convient de garder par rapport à ces personnes. Dans le contexte de la région de Jordão, comme mentionné ci-dessus, *txai* a commencé effectivement à être employé dans le cadre des relations avec les Blancs en 1975 quand l'anthropologue Terri Vale de Aquino²¹³, aujourd'hui

²¹¹ « L'Autre, en somme, est d'abord un affïn » [Notre traduction].

²¹² « Sont liés dans la mesure où ils sont différents entre eux. Ils sont liés par leur différence et se différencient à travers leur relation. » [Notre traduction].

²¹³ Comme indiqué dans le chapitre 1, Txai Terri a joué un rôle clé dans le processus de démarcation des terres des Huni Kuin et est considéré comme un grand allié. Il est devenu un véritable parent des Huni Kuin en épousant la fille de Sueiro Sales, un ancien leader politique de la région, également oncle d'Ibã.

connue sous le nom de Txai Terri, est arrivée pour effectuer sa recherche de maîtrise. A l'instar de ce qui se déroule dans le *miyui kaya* de Naibu, où personne ne connaît les noms de chacun, *txai* était utilisé par Terri et les Huni Kuin pour s'appeler mutuellement, créant ainsi une nouvelle tradition qui perdure encore aujourd'hui. Sur ce sujet, Cecília McCallum affirme que :

The Cashinahua of the Jordão began addressing the anthropologist Terri Aquino by this term. He adopted 'Txai' as a form of address and relationship not only towards male Cashinahua but also all other male indians. Other activists and visitors associated with the CPI (which Aquino was instrumental in creating) have also adopted this term, including now women activists. Since other Cashinahua and Yaminahua also use it, it has become an essential part of the language of interethnic relations in Acre. So much so that after Milton Nascimento travelled with Aquino and other indigenists, indians and rubber tappers on the Jurua river, he called his next record Txai. (McCalum, 1997, p. 27)

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Terri a mené, en collaboration avec les populations autochtones locales, des études anthropologiques et territoriales ayant abouti à la protection des terres Huni Kuin et, par conséquent, à l'expulsion des patrons blancs du caoutchouc. De cette expérience est né le terme *txaísmo*, une pratique qui :

Acredita na autonomia dos indígenas face aos mediadores e nutre uma noção determinante de "território". Derivado do termo "txai"[...], apóia-se em mapas produzidos pelos próprios indígenas, fundados no conceito de "terras tradicionalmente ocupadas" e nas modalidades de gestão de recursos por eles encetadas²¹⁴. (Almeida, 2013, p. 164).

L'expérience du *txaísmo* – qui constitue un point de référence essentiel pour mon travail avec le collectif - relativise le rôle des médiateurs non autochtones dans les processus de démarcation des terres²¹⁵,

²¹⁴ « [Q]ui croit en l'autonomie des peuples autochtones vis-à-vis des médiateurs et qui cultive une notion décisive de "territoire". Dérivée du terme "txai" [...], elle s'appuie sur des cartes produites par les autochtones eux-mêmes, fondées sur le concept de "terres traditionnellement occupées" et sur la manière dont ils gèrent leurs ressources. » [Notre traduction].

²¹⁵ Cette expérience contraste avec d'autres processus de démarcation de Terra Indígenas qui avaient eu lieu au Brésil jusqu'alors, comme ceux menés par les frères Vilas-Boas, qui, selon Almeida, dépendaient encore de la figure d'un médiateur fort, situé dans une position asymétrique par rapport aux autochtones eux-mêmes. À propos de cette période, Terri de Aquino raconte : « La première fois que j'ai discuté avec les Kaxinawá au sujet de leur territoire, je leur ai demandé ce qu'ils entendaient par-là, ce qu'ils souhaitaient. Je leur ai proposé de faire une carte mentale. Et ils m'ont répondu : "C'est simple, nous voulons tous les *seringais* (plantations de caoutchouc) qui se trouvent sur le rio Jordão, nous voulons aussi ceux du rio Humaitá." Le

en mettant en avant l'action des peuples autochtones eux-mêmes. Il s'agit donc de formes de médiation, à l'image de celle de Terri, qui ne surpassent ni ne détournent les revendications des populations autochtones, mais qui s'y inscrivent et leur restent soumises. Ainsi, en raison de sa collaboration et de son soutien dans les processus entrepris par les Huni Kuin de reprise de leur autonomie, Txai Terri est considéré comme une sorte de *txai* idéal, façonnant à ce jour leurs attentes à l'égard des anthropologues et des chercheurs allochtones. À ce sujet, Lagrou affirme que:

Os Kaxinawá sabem caçar comida na floresta, os bons caçadores brancos sabem caçar dinheiro na cidade e trazem para casa, para os amigos, parentes. O bom branco é transformado em parente pelo nome e vai para depois voltar com os frutos da caçada. (É assim que o antropólogo Terri - exemplo para todos que chegaram depois - se tornou Txai Terri - cunhado - dos Kaxinawá do Jordão)²¹⁶. (Lagrou, 1992, p. 37)

D'après l'autrice, la métaphore de la chasse, qui, comme nous l'avons remarqué aussi au chapitre antérieur explique la présence des *jiboias* dans les œuvres du collectif, s'applique également aux partenaires allochtones. Comme déjà mentionné, les Huni Kuin attendaient – et attendent toujours, pourrais-je dire – toujours des résultats concrets - les produits de la chasse - des recherches et des projets menés en collaboration avec les chercheurs étrangers, lesquels sont comparés ainsi en termes de générosité²¹⁷ (Lagrou, 1992) selon ce qu'ils sont capables d'apporter aux communautés: *yauxi* (avare) versus *duapa* (généreux). À cet égard, bien que les Blancs (*nawa*) soient souvent perçus comme mesquins²¹⁸ et peu enclins à tisser de bonnes relations sociales, ils sont également

seringal représentait pour eux l'idée même de territoire. » (Centro de Trabalho Indigenista, 2021, p. 111, notre traduction).

²¹⁶ « Les Kaxinawá (Huni Kuin) savent chasser pour se nourrir dans la forêt, les bons chasseurs blancs savent chasser de l'argent en ville et le rapporter à leurs amis et à leurs parents. Le bon Blanc se transforme en parent par son nom et revient avec les fruits de la chasse. (C'est ainsi que l'anthropologue Terri - un exemple pour tous ceux qui sont arrivés plus tard - est devenu Txai Terri - beau-frère - des Kaxinawá de Jordão). » [Notre traduction].

²¹⁷ Selon Lagrou: « Les Kaxinawá (Huni Kuin) attendaient un engagement avec des effets concrets. Ils attendaient des médicaments et une assistance médicale, une assistance scolaire et la vente de leur artisanat et de leurs projets. Le projet est devenu une sorte de *cargo cult*; avec des mots que l'on écrit, on peut réaliser n'importe quoi : un navire plein de rêves. Les Kaxinawá comparent les visiteurs entre eux en termes de générosité (*yauxi* versus *duapa*) ; un jugement très suggestif qui ne laisse aucun chercheur indifférent. » (Lagrou, 1992, p. 28, notre traduction).

²¹⁸ Être traité comme « avare » est une insulte grave, démontrant que la personne privilégie les relations avec les choses plutôt qu'avec les personnes. En d'autres mots, cette offense indique qu'une personne n'accepte pas d'entrer dans un système de relations où il est impératif de donner, de recevoir et de rendre en retour, pour reprendre les mots de Marcel Mauss (1923).

considérés comme détenteurs de nombreux biens et savoirs, dont ils ont la responsabilité de partager l'usage. Comme le souligne l'anthropologue Cecília McCallum (2002) à propos de ce sujet, les choses des Blancs sont comprises comme plus abondantes, provoquant un déséquilibre que de nombreux Huni Kuin interprètent comme générant une obligation de fournir de la part des étrangers. Selon elle:

Esse desejo parece gerar um sonho moldado à imagem do Inca: a integração permanente de um estrangeiro generoso – o *txai* ("cunhado") perfeito, um Inca sem máculas – à comunidade huni kuin. As relações de troca seguiriam, assim, o curso possibilitado pela afinidade²¹⁹. (McCallum, 2002, sp)

En suivant cette logique, on pourrait affirmer que, dans la mesure où il fait preuve d'ouverture et de générosité dans les échanges, le *nawa* est transformé en *txai* — et ainsi pacifié — par les Huni Kuin, pouvant même devenir une sorte de « *txai* parfait ». Toutefois, cette transformation, ou intégration selon les termes de McCallum, demeure toujours provisoire, dépendant intrinsèquement de la réciprocité pour perdurer. De plus, même si un Blanc peut atteindre le statut de *txai* idéal, il restera néanmoins un *nawa*, maintenant ainsi une (bonne) distance qui ne sera jamais totalement abolie. À cet égard, on pourrait dire que le conflit et la différence structurent et mettent en mouvement la relation entre les Blancs et les Huni Kuin, ce qui vaut évidemment aussi dans le cas de mon rapport avec les artistes du collectif. Pour ces raisons, je considère ma pratique en tant que commissaire-*txai* - qui s'opère toujours en collaboration avec eux - comme un processus ouvert en éternel devenir, une démarche qui, bien que cherchant la symétrie, ne la trouve jamais complètement. Il s'agit, en d'autres termes, d'une tentative constante d'équilibre dans une zone de contact (Pratt, 1991) entre mondes. Je vais maintenant détailler le processus d'élaboration de mon approche curatoriale, en me concentrant sur les relations dans lesquelles elle trouve son origine.

²¹⁹ « Le désir de ces choses, ainsi que des compétences et des médicaments étrangers, est toujours présent dans la vie des Huni Kuin. Ce désir semble générer un rêve façonné à l'image de l'Inca : l'intégration permanente d'un étranger généreux - le *txai* parfait ("beau-frère"), un Inca sans défauts - dans la communauté Huni Kuin. Les relations d'échange suivraient ainsi le cours rendu possible par l'affinité. » (McCallum, 2002, sp, notre traduction). Comme l'explique l'autrice dans cet article, l'origine des produits autochtones et étrangers est attribuée à l'Inca, un ancêtre mythique confondu dans certains récits avec la figure avare du Yauxikunawa (Saez, 2000), dont nous avons parlé dans le premier chapitre.

2.2 DEVENIR COMMISSAIRE-TXAI

Un an après avoir connu trois membres du collectif, soit en 2017, je me suis rendu pour la première fois dans la municipalité de Jordão, où habite la majorité des artistes du collectif. Jordão est une ville difficilement accessible, ne pouvant être rejointe que par avion ou par bateau. Malgré cela, il n'est pas cependant rare de croiser des touristes d'Europe, d'Amérique du Nord et d'autres régions du Brésil désirant vivre une expérience de l'ayahuasca et de la spiritualité Huni Kuin²²⁰. J'y étais avec deux amis et artistes, Bruno Novelli²²¹ et Luísa Brandelli²²², dans le but de commencer le terrain de recherche de ma maîtrise et également pour collaborer à la peinture d'une murale dans le Secrétariat municipal d'éducation et de culture (SEMEC) de la ville, organisée par Ibã, Amilton Mattos²²³ et moi-même. Quelques mois plus tôt, Amilton m'avait indiqué qu'en dépit d'une certaine reconnaissance nationale déjà acquise à l'époque²²⁴, MAHKU n'était pas très connu dans la région, à l'exception des familles des artistes et des habitants de leurs villages. Notre objectif était alors de présenter le travail du collectif aux Allochtones, lesquels ont de nombreux préjugés à l'égard des Autochtones²²⁵, mais surtout à d'autres personnes Huni Kuin qui y habitent. Auparavant, ils n'avaient jamais présenté leur travail à Jordão, une ville qui ne compte aucun centre d'exposition. Jusqu'alors, la plupart des invitations reçues par les artistes pour exposer leurs œuvres provenaient de musées situés à São Paulo, soit à plus de 3.000 kilomètres de de leurs lieux d'habitation²²⁶. Rares

²²⁰ De nombreuses retraites sont organisées par les Huni Kuin eux-mêmes afin d'accueillir les touristes et d'élargir leurs sources de revenus.

²²¹ Bruno Novelli (1980) est peintre. En 2022, il a exposé quelques-unes de ses peintures aux côtés de MAHKU dans le cadre de l'exposition *Les Vivants*, organisée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Lille (France). Plus d'informations à : <http://www.bruno9li.com/>.

²²² Luisa Brandelli (1990) est artiste multimédia. Quelques-unes de ses œuvres peuvent être vues à : <https://www.instagram.com/luisabrandelli/>

²²³ Amilton Mattos a assuré la collecte des fonds nécessaires à la réalisation du projet, sans toutefois pouvoir être présent les jours de la peinture en raison de son travail comme professeur à l'Université fédérale d'Acre (UFAC).

²²⁴ À l'époque, le collectif avait déjà participé à d'importantes expositions collectives au Brésil telles que *Histórias Mestiças* en 2014 (au Instituto Tomie Ohtake, São Paulo) et le *35o Panorama da Arte Brasileira* en 2017 (au Museu de Arte Moderna, São Paulo).

²²⁵ L'objectif était d'essayer de les sensibiliser à la richesse de l'univers Huni Kuin à travers la pratique artistique du MAHKU.

²²⁶ Dans l'article *Flying with Louis* du livre *Making a Noise!: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*, Joane Cardinal-Schubert a détecté un phénomène présentant certaines similitudes qui se produit chez les artistes autochtones d'Amérique du Nord. Selon elle: « Aboriginal

étaient ainsi les personnes qui comprenaient le travail d'Ibã et des autres membres du groupe, ainsi que les raisons de leurs fréquents voyages. Pour essayer de combler cette lacune, nous avons réalisé collectivement une murale de 60 mètres carrés, pour laquelle les artistes n'ont pas fait d'esquisse préalable, décidant sur place la peinture des chants *Yube Nawa Aibu* (femme du peuple-serpent), *Yame Awa Kawanai* (tapir passant dans la nuit) et *Dua Meke Newane* (clan/personnes aux grandes mains). Notre but étant de diffuser la pratique artistique du collectif, ainsi que de sensibiliser la population locale, nous avons aussi invité les élèves de l'école publique à collaborer. Les artistes responsables de la murale, Ibã Huni Kuin, Cleiber Bane, Pedro Maná et Acelino Tuin, ont tracé d'abord les contours des personnages en noir et nous tous, environ 25 personnes au total, avons aidé à colorer les figures, totalisant une semaine de travail. De ce fait, à travers la méthode artistique du collective, un moment de rencontre et d'échange a été créé, dans lequel les artistes de MAHKU ont pu enseigner quelques *huni meka*, ainsi que divers mots en *hantxa kuin* aux Allochtones qui y ont participé. Je considère que ce fut ma première expérience de commissariat en collaboration avec le collectif, importante dans la mesure où elle a permis d'élargir le réseau du collectif au niveau local et en même temps d'établir un partenariat avec deux artistes contemporains allochtones, soit Bruno et Luísa, qui, comme nous le verrons, s'est avéré fructueux par la suite.

Lors de ce même voyage, pendant les trois semaines qu'il me restait pour effectuer les recherches pour ma maîtrise, j'ai commissionné 24 dessins de huit artistes Huni Kuin: Acelino Sales, Bane Huni Kuin, Edilene Sales, Eliésio Domingo Sales, Isaka Menegildo, Mana Huni Kuin, Rita Dani Sales e Tuin Huni Kuin²²⁷. À l'époque, je voulais comprendre les particularités de chaque artiste en réalisant la transposition visuelle des chants et de mieux apprendre la méthode artistique du collectif. Dès mon retour d'Acre, ces œuvres ont constitué le cœur de la première exposition que

programs have more chance of receiving funding to go abroad than they do to travel to communities across the country. Communities within our own land bases need to celebrate the richness of their artists. To do this, they must have access to a historical understanding of the development of Aboriginal art. While our people wake up to economic development, self governance and the selling off of natural resources, they are not awake when it comes to the arts. As art professionals, we have little or no presence in our communities. » (Cardinal-Schubert, 2005, p 43)

²²⁷ Certains de ces dessins ont été analysés dans le chapitre précédent. Comme on peut le constater, tous les artistes ne font pas officiellement partie du collectif MAHKU. À l'époque, cependant, Ibã m'a dit que je pouvais leur demander, en les incluant ainsi, même momentanément, dans le collectif. Chaque artiste a réalisé trois dessins sur les mêmes chants figurant sur la fresque: *Yube Nawa Aibu*, *Yame Awa Kawanai* et *Dua Meke Newane*.

j'ai commissarié, appelée *Turismo Exótico Espiritual* (Tourisme exotique spirituel), au Espaço Saracura, dans la ville de Rio de Janeiro (Brésil), en novembre 2017. En plus de ces dessins, l'exposition regroupait deux peintures de l'artiste et commissaire autochtone Denilson Baniwa, trois dessins présentant les graphismes traditionnels Huni Kuin, appelé *kene*, faits par Ibã, ainsi que trois dessins de Bruno Novelli et une installation de Luísa Brandelli, les deux artistes qui m'avaient accompagné dans ce voyage. Dans l'intention de créer un dialogue entre MAHKU et le réseau émergent de l'*Arte Indígena Contemporânea* au Brésil, nous avons aussi invité l'artiste Jaider Esbell, à l'époque la principale figure de ce mouvement, et l'anthropologue allochtone Nina Vincent²²⁸ à faire une intervention le jour de l'ouverture²²⁹. Le titre, *Turismo Exótico Espiritual*, a été emprunté à l'œuvre éponyme de Luisa Brandelli qui présentait et évoquait le malaise que nous avons ressenti face au harcèlement que les Huni Kuin subissait de la part des touristes Blancs désireux d'essayer l'*ayahuasca* et de découvrir les traditions locales²³⁰. À notre avis, il s'agissait d'une sorte d' «

²²⁸ Nina Vincent est anthropologue et commissaire d'exposition indépendante. Elle a été co-commissaire de l'exposition *Artic/Amazon : Networks of Global Indigeneity*, qui a eu lieu en 2022 à la Power Plant Contemporary Art Gallery à Toronto, avec Gerald McMaster et Noor Alé.

²²⁹ Cette démarche s'est avérée efficace considérant qu'en 2019 Denilson a invité MAHKU à participer à l'exposition dont il a organisé, appelé *ReAntropofagia*, et en 2021, Jaider Esbell a fait de même lorsqu'il a été le commissaire de l'exposition *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea* dans le cadre de la 34e Biennale de São Paulo.

²³⁰ À ce sujet, il convient de mentionner la collaboration de l'artiste allochtone Ernesto Neto avec les Huni Kuin - non-membres de MAHKU - qui dure depuis 2013 et pour laquelle l'*ayahuasca* occupe une place centrale. Parmi d'autres projets qui touchent à ce sujet, en 2014, à l'occasion de l'exposition *Historias Mestiças* qui s'est tenue à l'Institut Tomie Ohtake à São Paulo, Neto et les Huni Kuin ont tenu un rituel d'*ayahuasca* à l'intérieur de l'installation créée par l'artiste. En 2015, Neto a organisé, en dialogue avec les Huni Kuin, l'exposition *Aru Kuxipa | Sagrado Segredo* à la Fondation Thyssen-Bornemisza (Vienne, Autriche), au sein de laquelle une maison de rencontre Huni Kuin (*kupixawa*) a été construite. Comme l'expliquent Goldstein et Labate : « Le toit, au lieu d'être en paille comme dans l'architecture traditionnelle, a été remplacé par une structure en crochet tissée par Neto. Les murs étaient décorés par Neto de graphismes similaires au *kene*. Deux bancs en forme de *jiboia* occupaient l'espace. Dans ce lieu, intitulé *KupiForesUniXawa*, des personnes autochtones ont conduit diverses pratiques médicinales, incluant l'inhalation de *rapé* (tabac en poudre), l'application d'onguents, l'ingestion de plantes, des chants et des fumigations. L'exposition viennoise comprenait également une sculpture sinieuse évoquant un serpent, un dessin avec les lettres A – pour Adam – et E – pour Ève, ainsi qu'un espace conçu comme une provocation : des ouvrages d'anthropologues et de philosophes renommés, tels que Derrida et Lévi-Strauss, y étaient exposés aux côtés du *Livro da Cura* édité par les Huni Kuin. (Goldstein & Labate, 2017, p. 453, notre traduction). Cet événement peut être interprété comme une actualisation contemporaine du primitivisme, dans la mesure où il implique une appropriation d'éléments religieux et spirituels Huni Kuin, d'une manière dépolitisée, car détachée des luttes concrètes et des contextes historiques de ce peuple. Cette lecture, toutefois, ne fait pas l'unanimité (Maroja, 2019). Pour l'exposition *Voices of the Forest* réalisée au Kunsten Museum of Modern Art dans la ville d'Aalborg en 2016, Neto a imprimé des reproductions en grand format

extractivisme spirituel » dans lequel les allochtones cherchent une guérison rapide, sans tenir compte des conditions socio-économiques et politiques dans lesquelles les Huni Kuin sont insérés. L'exposition visait à porter un regard critique sur cette situation, tout en s'interrogeant sur elle-même et sur l'acte de présenter des œuvres dites des « Autres » à un public majoritairement Blanc. À cet égard, je me demandais quelles étaient les similitudes et les différences entre le public des rituels chamaniques et ceux qui visitent une exposition d'art autochtone comme celle-ci²³¹.

des œuvres de Pedro Maná, qu'il avait acheté préalablement et les a utilisées comme arrière-plan pour sa propre installation, sans faire aucune mention de Maná ou de MAHKU. La déclaration suivante d'Uzel me semble décrire fidèlement cette conduite, même si elle a été faite il y a plus de vingt ans: « C'est là un des grands paradoxes de la diffusion de l'art autochtone contemporain: l'engagement politique des artistes et surtout leur « spiritualité » connaissent aujourd'hui un engouement sans précédent dans le monde de l'art mais, étrangement, cela ne se traduit pas par une attention plus soutenue à la création amérindienne. Tout se passe comme si l'art contemporain occidental, en cherchant à se rapprocher de l'art amérindien, y cherchait une caution spirituelle, le moyen de se ressourcer. » (Uzel, 2000, p. 197).

²³¹ Dans le texte critique de l'exposition, je soulignais que: « Visiter des expositions d'art, comme voyager pour faire du tourisme, peut-être une véritable aventure aseptisée, où l'on réitère ce que l'on croyait déjà savoir. Dans ce cas, le visiteur n'est nullement affecté par la rencontre et le voyage se limite au plan physique. Cette situation tend à s'aggraver lorsque ce qu'il s'agit de rencontrer concerne les autochtones et leur productions artistiques ».

Figure 2.1 Peinture murale de MAHKU dans la salle de cours de SEMEC



Figure 2.2 Les artistes Jaider Esbell et Denilson Baniwa à l'ouverture de *Turismo Exótico Espiritual*



Après les essais de ces deux premières expériences en tant que commissaire, décidé à me consacrer plus activement à cette pratique, j'ai entamé une formation en études et pratiques curatoriales à São Paulo²³², au cours de laquelle j'ai pu resserrer mes liens avec les artistes autochtones présents dans l'exposition présentée ci-dessus, Denilson Baniwa et Jaider Esbell, ainsi qu'avec Paula Berbert²³³, chercheuse allochtone comme moi. Ensemble, nous avons conçu et mis en place quelques événements publics²³⁴ visant à élargir la portée de l'art contemporain autochtone au Brésil, dont

²³² Entre 2017 et 2019, j'ai complété une spécialisation en études et pratiques curatoriales à la FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) à São Paulo, totalisant 432 heures de cours.

²³³ Sur cette période et les projets qui y ont été développés, voir Berbert (2019).

²³⁴ Parmi eux, je retiens l'événement *Arte Indígena Contemporânea: redes e alianças para resistência*, organisé à la Casa do Povo à São Paulo en novembre 2018, en présence de Jaider Esbell et Denilson Baniwa. À cette occasion, pour reprendre les mots de Paula, nous avons cherché à réfléchir ensemble à la manière

on parlait encore très peu à l'époque. Ce fut un moment très important pour moi, dans lequel de nombreuses réflexions qui y ont germé me guident encore à ce jour dans la rédaction de cette thèse. Les critiques que les deux artistes adressaient à la pratique anthropologique et à l'asymétrie qui lui est inhérente m'ont profondément interpellé et continuent de m'accompagner jusqu'à aujourd'hui²³⁵.

À cette époque, en réfléchissant à la complexité des relations entre Autochtones et Allochtones, la proposition d'alliances affectives du philosophe autochtone Aílton Krenak est devenue une référence essentielle, servant de fondement à une partie de nos projets collaboratifs (Berbert, 2019). Comme cet auteur l'explique, la caractéristique fondamentale des relations entre les Blancs et les peuples autochtones a toujours été marquée par le conflit et la guerre, laissant peu de place aux affections mutuelles et aux alliances. Tout au long de sa vie, il raconte avoir fait face à une grande résistance de la part des Allochtones à collaborer avec lui, mais cela ne l'a pas empêché de bâtir des *alliances affectives*. Dans sa proposition, Krenak nous invite ainsi à considérer les rencontres et les échanges interculturels comme potentiellement positives et à partir desquelles peuvent naître des possibilités insoupçonnées. Selon lui:

A marca fundamental dessa relação é o conflito. O tempo inteiro uma pegada pesada do mundo exterior, com pouca colaboração, com pouca aceitação e muita revolta também, muito sentimento de injustiça, de perda. E olhar o mundo dessa perspectiva não oferece muitas aberturas, não apresenta muitas rotas para caminhar. Eu me neguei muito cedo a ficar observando as janelas só como se fossem rotas de fuga. Eu não queria tomá-las desse modo, mas queria eleger algumas dessas saídas como uma possibilidade criativa de interação com o que viesse pela frente. Em vez de o mundo ser só fechadura e impossibilidade, em vez de ele ser cheio de trancas, ele passa a ser cheio de janelas. Essas janelas todas vão ganhando um sinal positivo, de possibilidade de troca. Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas - em que a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades culturais ou políticas, nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. E esse valor de troca supõe a continuidade

dont les « productions des artistes autochtones contemporains et leur circulation dans les systèmes artistiques occidentaux pourraient générer des contextes d'écoute active et de production d'alliances affectives. » (Berbert, 2019, p. 22, notre traduction)

²³⁵ À cet égard, l'œuvre de l'artiste Denilson Baniwa, *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (L'anthropologue moderne est né dépassé) de 2019, me revient régulièrement en mémoire : un collage dans lequel un anthropologue blanc, vêtu de vêtements anciens et démodés, est assis dans un hamac, travaillant devant un autochtone nu, assis sur un tronc d'arbre. L'œuvre peut être consulté à l'adresse suivante : <https://www.behance.net/gallery/102705359/O-antropologo-moderno-ja-nasceu-antigo>

de relações. É a construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre²³⁶. (Krenak, 2016, p. 170)

Krenak suggère qu'au-delà des résultats rapides, les alliances affectives produisent « un ambiente criativo, de invenção, de criação no sentido mais prazeroso, em que os afetos são espontâneos²³⁷ » (Krenak, p. 171) et impliquent « afetos entre mundos não iguais²³⁸ » (Krenak, 2022, p. 82). Il préconise ainsi la création d'alliances qui prennent du temps à se consolider et l'existence d'échanges réels, non extractifs, entre groupes et personnes différents. Tel qu'évoqué par la notion de *txai*, la problématique de la création d'un lien à travers la différence est ici aussi essentielle, raison pour laquelle cette proposition m'est très chère. Toujours dans le même ordre d'idées, une autre proposition de *txaísmo*, celle-ci développée par l'artiste Jaider Esbell, m'est également essentielle. Influencé par ses pérégrinations dans l'État d'Acre et ses contacts avec Ibã, Esbell²³⁹ affirme que le *txaísmo* ouvre:

A possibilidade de ser aliado daquele que é diferente de nós. No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, *txaísmo* é um convite urgente

²³⁶ « La caractéristique fondamentale de cette relation est le conflit. Il y a tout le temps une lourde empreinte du monde extérieur, avec peu de collaboration, peu d'acceptation et beaucoup de colère aussi, beaucoup de sentiments d'injustice, de perte. Et regarder le monde de ce point de vue n'offre pas beaucoup d'ouvertures, pas beaucoup de voies à emprunter. Très tôt, j'ai refusé de regarder les fenêtres comme s'il s'agissait de chemins de fuite. Je ne voulais pas les prendre de cette façon, mais je voulais choisir certaines de ces sorties comme une possibilité créative d'interagir avec ce qui se présentait à moi. Au lieu d'être plein de cadenas et d'impossibilité, le monde devient plein de fenêtres. Toutes ces fenêtres gagnent un signe positif, la possibilité de l'échange. Donc, l'alliance est en fait un autre terme pour l'échange. J'ai expérimenté cela pendant un certain temps jusqu'à ce que je parvienne à m'orienter vers l'idée d'alliances affectives - dans lesquelles l'échange n'implique pas seulement des intérêts immédiats. Cela implique de conserver la possibilité de transiter au sein d'autres communautés culturelles ou politiques, où l'on peut offrir quelque chose de soi qui a une valeur d'échange. Et cette valeur d'échange présuppose la continuité des relations. C'est la construction de l'idée que votre voisin est pour toujours. » [Notre traduction]

²³⁷ « Un environnement créatif, d'invention, de création au sens le plus agréable, dans lequel les affections sont spontanées » [Notre traduction].

²³⁸ « Affections entre mondes non égaux. » [Notre traduction].

²³⁹ Comme le signale Berbert (2014), les concepts de *txaísmo* et d'alliances affectives ont également joué un rôle fondamental dans le développement de l'exposition *Moquém_Surari : arte indígena contemporânea* tenue dans la ville de São Paulo en 2021, dont elle a été la commissaire aux côtés de Jaider Esbell.

para criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempos e espaços²⁴⁰. (Esbell, 2021)

Selon lui, cette proposition « reflects a will to bond together, to break barriers, and to come together » (Esbell, 2023, p. 115). Comme pour la proposition d'alliances affectives, on constate ici aussi la différence comme étant le moteur des alliances, tout en soulignant le désir d'établir des échanges réciproques, à long terme et qui échappent aux paradigmes extractivistes. Dans le même esprit, une autre référence fondamentale pour mon approche curatoriale est le pacte ethnographique établi entre Davi Kopenawa et Bruce Albert²⁴¹, déjà mentionné dans l'introduction de cette thèse. Travaillant ensemble depuis 1985, ils ont réalisé de nombreux projets ensemble, le plus connu étant la publication *La chute du ciel. Paroles d'un chaman Yanomami*, élaboré à partir d'une demande de Davi pour que sa voix puisse résonner davantage²⁴². Dans cet ouvrage, ils expliquent que le pacte ethnographique vise à :

Rendre justice d'une manière scrupuleuse à l'imagination conceptuelle de mes hôtes, ensuite prendre en compte avec rigueur le contexte sociopolitique, local et global, avec lequel leur société est aux prises et, enfin, conserver une visée critique sur le cadre de l'observation ethnographique elle-même. (Kopenawa et Albert, 2010, p. 569)

Il s'agit d'un engagement à long terme dont l'un des fondements réside dans les bénéfices attendus par la communauté qui adopte le chercheur étranger²⁴³. Dans ce sens, Bruce Albert explique que :

²⁴⁰ « La possibilité d'être alliés avec ceux qui sont différents de nous. Dans le contexte de la rencontre violente entre les mondes inaugurée par l'invasion coloniale, le *txaísmo* est une invitation urgente à créer de nouvelles formes de relations, étendues à d'autres dimensions du temps et de l'espace. » [Notre traduction].

²⁴¹ Bruce Albert travaille aussi avec la Fondation Cartier depuis 2003. Cette collaboration a donné lieu, entre autres, aux expositions *Histoires de Voir* (2012), *Les Vivants* (2022) et *Siamo Foresta* (2023), qui comprenaient des œuvres de MAHKU, ainsi que *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003) et *Nous les arbres* (2019).

²⁴² Dans le prologue du livre fait par Davi, il souligne que: « Notre pensée et notre vie sont différentes car tu (Bruce) es un fils de ces autres gens que nous appelons *napë*. Tes professeurs ne t'avaient pas appris à rêver comme nous le faisons. Pourtant, tu es venu vers moi et tu es devenu mon ami. [...] Alors, je t'ai confié mes paroles et je t'ai demandé de les emporter au loin pour les faire connaître aux Blancs qui ne savent rien de nous. [...] Je t'ai ainsi donné mon histoire pour que tu répondes à ceux qui s'interrogent sur ce que pensent les habitants de la forêt. » (Kopenawa, Albert, 2010, p. 37).

²⁴³ Selon Kelly Luciani, le pacte repose : « Sur la prise de conscience que l'ethnologue n'est en définitive 'adopté' par ses hôtes que parce qu'ils espèrent ainsi investir dans l'avenir, faisant le pari qu'il pourra à terme

Le pacte établi tacitement entre observateur et observés qui légitime et rend possible la situation d'« enquête » ethnographique implique de part et d'autre de la relation d'observation des enjeux et des responsabilités autrement plus sérieux. D'un côté, les interlocuteurs de l'ethnographe doivent accepter de s'astreindre aux figures imposées d'un processus d'auto-objectivation culturelle au travers duquel ils espèrent gagner droit de cité dans le monde opaque et mortifère qui les encercle. De l'autre, il s'agit pour l'anthropologue d'assumer le rôle politico-symbolique de truchement à rebours qui lui est attribué à l'aune de la dette de savoir qu'il a contractée, mais sans pour autant abdiquer son indépendance intellectuelle (de laquelle dépendent, en dernier ressort, la qualité et donc l'efficacité de sa médiation). Il est devenu rapidement évident, au cours de mon premier terrain, que c'est au prix de cet engagement mutuel et de ce complexe travail croisé que ce que nous appelons nos « données » peuvent être décentement considérées comme telles, et qu'il est possible de fonder la légitimité intellectuelle et morale d'une écriture « au nom des autres ». C'est sous l'influence de cette réflexion, dont je viens de retracer les origines dans ma formation, que s'est ouvert pour moi, à titre de contrepartie du don de leurs savoirs, l'horizon d'une implication de (très) longue durée auprès des Yanomami (Albert, 2016, p. 114).

Dans ma proposition de commissaire-txai, je cherche à adapter et à transposer certaines caractéristiques fondamentales de ce pacte ethnographique vers la pratique curatoriale, telles que l'engagement à long terme, la collaboration, la réciprocité, ainsi qu'une prise en compte rigoureuse des réflexions critiques, des revendications portées par les artistes, et des contextes multiples dans lesquels les œuvres sont produites et exposées. Outre ces références, je fais mention à une autre - la proposition de *littoral curation* faite par Cathy Mattes - qui, bien que conçue dans le contexte nord-américain, m'a aussi été essentielle. D'après l'autrice:

I define Indigenous littoral curation as a strategy that (a) disrupts conventional curatorial practice; (b) activates art and culture in generative ways that build relations and knowledge; and (c) employs the littoral as a metaphor for interdisciplinary approaches to curatorial practice where Indigenous experiences and priorities merge with theory about the need for dialogue-driven artistic encounters. » (Mattes, 2022, p. 180).

Dans le cadre de ce doctorat, m'inspirant et m'appropriant ainsi des propositions d'alliances affectives, des différents *txáismos*, *du littoral curation* et, surtout, du pacte ethnographique d'Albert et Kopenawa, j'ai essayé de mettre en place un type de pacte curatorial avec les artistes du

leur servir de médiateur, utilisant ses compétences pour rééquilibrer un tant soit peu l'asymétrie des positions de pouvoir » (Kelly Luciani, 2011, p. 341)

collectif, que j'ai nommé de « commissariat-*txai* ». De ce fait, je définis le commissariat-*txai* comme une approche curatoriale autoréflexive et collaborative basée sur des relations à long terme avec les membres du collectif MAHKU, qui vise à rendre justice à l'imagination conceptuelle de ses artistes en plaçant les aspects politiques et philosophiques de leur pratique artistique au premier plan²⁴⁴ (Rickard, 2017). En outre, il s'agit d'une démarche curatoriale engagée²⁴⁵ (Fraser et Jim, 2018), voire activiste²⁴⁶ (Reilly et Lippard, 2018, p. 22), qui cherche à promouvoir la production artistique du collectif et ainsi les processus de reprise d'autonomie Huni Kuin, durement affectés, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, par le cycle économique du caoutchouc. Finalement, il s'agit d'une pratique qui prend en compte avec rigueur les différents contextes - locaux et globaux - dans lesquels les œuvres de MAHKU sont produites et présentées et qui conserve une visée critique envers la pratique curatoriale elle-même.

C'est ainsi que, en établissant des « accords pragmatiques²⁴⁷ » (Almeida, 2021), nous avons organisé trois expositions « individuelles » du collectif, toujours co-commissariés avec Ibã Huni Kuin, en plus d'une exposition du collectif accompagné de l'artiste Bruno Novelli en 2021, dont j'ai été le seul commissaire. Parmi celles-ci, l'exposition *Vende tela, compra terra*, élaboré en

²⁴⁴ À cet effet, ma démarche curatoriale fait écho à l'intervention suivante de Jolene Rickard: « It is prudent to discuss tradition, art, and sovereignty based on a specific cultural location, while reserving the right to connect these ideas to a broader discussion of aesthetic practice as a colonial intervention. Inevitably, Indigenous artists confront their relationships to the philosophies or traditions that frame their cultural mapping with their artwork. If these philosophies or traditions are not understood, the artwork is typically narrowly confined to thin interpretation based on old-fashioned identity politics. » (Rickard, 2017, p. 83).

²⁴⁵ Sur la base de la question de savoir ce qu'est le commissariat engagé, Marie Fraser et Alice Jim ont organisé le volume 42 de la revue RACAR. D'après elles: « En réponse aux commissaires-auteur.e.s et commissaires-artistes trop souvent célébré.e.s sans être remis.es en question, nous faisons appel aux commissaires comme producteur.trice.s, c'est-à-dire aux commissaires comme agent.e.s culturel.le.s de transformation sociale. Il peut s'agir d'une ou de plusieurs personnes, il peut s'agir d'un collectif qui en viennent au commissariat à partir d'une position politique, sociale ou éthique. Dans le commissariat engagé, le rôle élargi de ceux et celles qui organisent des expositions implique, à un certain niveau, un engagement avec l'activisme ou le travail de justice sociale. » (Fraser et Jim, 2018, p. 9).

²⁴⁶ D'après l'historienne de l'art Maura Reilly, l'activisme curatoriale est « a term that I use to describe people who have dedicated their curatorial endeavors almost exclusively to visual culture in, of, and from the margins: that is, to artists who are non-white, non-Euro-Us, as well as woman-, feminist- and queer-identified » (Reilly et Lippard, 2018, p. 22)

²⁴⁷ Selon l'anthropologue Mauro Almeida : « L'accord pragmatique est un accord sur des vérités locales - car elles sont compatibles avec de multiples ontologies (...) Il s'agit de reconnaître qu'il existe des critères pragmatiques de vérité qui sont valables dans différentes visions du monde. » (Almeida, 2021, p. 22)

dialogue avec l'équipe de la SBC galerie d'art contemporain (Montréal, Canada), a été suivie par la production d'une peinture murale du chant *Hawe Henewakame*, ainsi que par l'organisation d'un programme public, ainsi que la réactivation de l'exposition susmentionnée au Musée Inu de Mashteuiatsh (Mashteuiatsh, Canada). Ces événements se déroulant au Québec/Canada ont été conçus comme une seule « intervention » et constituent en ce sens le volet intervention de cette thèse. Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les œuvres de MAHKU témoignent et produisent des rencontres entre-mondes, je pense que mon travail au fil de ces dernières années a été de créer situations pour les promouvoir et les renforcer - agissant, selon Ibã, comme un *articulador* (articulateur) - toujours en reconnaissant mes limites et les conflits qui traversent notre relation, laquelle s'opère à travers la « bonne distance²⁴⁸ » (Lévi-Strauss, 1968, 1973).

Pendant ce doctorat, étant *associé dans une entreprise commune* avec les artistes de MAHKU, nous avons organisé des projets dans trois pays différents - Brésil, Uruguay et Canada -, pour lesquelles nous avons réfléchi, en permanence aux meilleures façons de présenter leurs œuvres et de souligner les réflexions et les processus artistiques qui les originent, tout et tenant compte de la réalité locale. À cet égard, nous avons fait de notre mieux pour respecter les spécificités de leur travail, en veillant à ce qu'il ne soit pas effacé par des discours englobants qui lui sont étrangers²⁴⁹, et de préserver les relations²⁵⁰ (Ash-Milby, 2022) qui produisent et sont produites par cette pratique: relations

²⁴⁸ À cet égard, je me permets de reprendre les mots de Claude Lévi-Strauss encore une fois. Au troisième volume des *Mythologiques*, *L'origine des manières de table*, en analysant le voyage en pirogue de la lune et du soleil, l'auteur remarque que: « Un voyage en pirogue de quelque durée requiert au moins deux passagers qui remplissent des fonctions complémentaires : l'un propulse l'embarcation, l'autre la gouverne. Ce dernier doit s'asseoir à l'arrière et, pour équilibrer la nacelle, il faut que le premier se tienne à l'avant. Pendant le voyage, ni l'un ni l'autre ne saurait se remuer, et à plus forte raison se déplacer, sans imprimer à la pirogue un brusque mouvement qui la ferait chavirer. A aucun moment donc, les deux passagers ne peuvent être *trop près* l'un de l'autre; mais, associés dans une commune entreprise, ils ne peuvent non plus être *trop loin*. L'espace mesuré de la pirogue et les règles très strictes de la navigation conspirent pour les maintenir à bonne distance, tout à la fois ensemble et séparés, comme doivent être le soleil et la lune pour qu'un excès de jour ou un excès de nuit n'embrasse ni ne pourrisse la terre. » (Lévi-Strauss, 1968, p.157).

²⁴⁹ Ce n'était pourtant pas le cas d'éviter tout contact ou toute, disons, « contamination » avec l'extérieur, mais plutôt que nous avons cherché à créer des relations positives pour le collectif, de manière à préserver les différences inhérentes de leur pratique. L'une de nos principales réussites, à ce sujet, a été de créer un espace d'échange entre deux artistes du collectif, Pedro Maná et Cleiber Bane, ainsi que trois artistes de la nation Pekuakamiulnuatsh (Inu du Lac-Saint-Jean), permettant alors d'articuler différents savoirs locaux au niveau international (Rickard, 2006, p. 64). Nous y reviendrons.

²⁵⁰ En ce sens, j'ai fait référence à phrase suivante de Kathleen Ash-Milby: « As a curator of contemporary art, this responsibility goes beyond being a caretaker of things to being a caretaker of relationships. It is my

intergénérationnelles, inter-espèces et interculturelles²⁵¹. À chacune de ces occasions, nous avons placé l'autoréflexion au centre de notre démarche, en nous interrogeant constamment sur les éventuelles asymétries de pouvoir entre nous²⁵². Cette procédure n'est toutefois jamais simple et encore moins claire. Au contraire, elle est pleine de contradictions et, surtout, d'équivoques, c'est-à-dire, « um erro que consiste em chamar pelo mesmo nome coisas diferentes²⁵³ » (Viveiros de Castro, 2014, p. 160). Les équivoques s'intensifient dans le cadre des rencontres interculturelles, telles que celle qui est à l'origine de ce projet. Dans ces contextes, les risques de malentendus se multiplient, chaque groupe s'appuyant sur des référentiels distincts. Être lié par la différence soulève ainsi une série de défis et de questionnements. Par exemple, les relations que les artistes entretiennent avec l'ayahuasca, les *huni meka*, les *miyui kaya* et leur propre art diffèrent profondément de celles que je peux établir. À travers notre travail en collaboration, j'essaie de m'approcher de leurs compréhensions, mais elles ne deviennent jamais identiques aux miennes. En tant qu'étranger, Allochtone, *nawa* et *txai*, je suis conscient qu'une opacité liée à nos singularités existera toujours et que je ne peux pas « tout savoir », pour reprendre les mots de l'anthropologue

job to identify art that needs attention and make it accessible to a wider audience through exhibitions, publications, and acquisitions, but in order to do this I need to be able to have a strong relationship with the maker. I am a liaison between the artist and the public as well as between the artist and the institution. I need to guide artists through whatever bureaucracy is necessary so they can do their best work. If an artist has passed away, then I become the caretaker of their legacy, including making sure their stories are told and their contributions are recognized. » (Ash-Milby, 2022, p.101)

²⁵¹ À ce sujet, il convient de mentionner la proposition du commissaire Jordan Wilson (2016), mise en œuvre lors de l'exposition *časna?əm: the city before the city* réalisé en 2015 à Vancouver, qui, en remplaçant le terme « objet » par « appartenance (belonging) », visait précisément à mettre l'accent sur les relations qui les rattachent à un territoire particulier et aux personnes qui y vivent.

²⁵² Sur ce point, je suis conscient que ma démarche dépend de la qualité de ma relation avec les artistes et que leur bonne réceptivité à mon égard est liée au fait qu'ils s'attendent à ce que je contribue à faire avancer leurs projets.

²⁵³ « L'erreur d'appeler des choses différentes par le même nom ». [Notre traduction]. En réalité, l'auteur développe une sorte de théorie de la traduction basée sur le modèle de la relation sociale entre « beaux-frères ». Selon lui: « If all men are brothers-in-law rather than brothers—that is, if the image of the social connection is not that of sharing something in common (a “something in common” acting as foundation), but, on the contrary, is that of the difference between the terms of the relation, or better, of the difference between the differences that constitute the terms of the relation—then a relation can only exist between what differs and in so far as it differs. In this case, translation becomes an operation of differentiation—a production of difference—that connects the two discourses to the precise extent to which they are not saying the same thing, in so far as they point to discordant exteriorities beyond the equivocal homonyms between them. » (Viveiros de Castro, 2004, p. 18). En ce sens, il soutient que: « A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator's conceptual toolbox so that the intentio of the original language can be expressed within the new one. » (Viveiros de Castro, p. 5).

canadienne Charlotte Townsend-Gault²⁵⁴. Nos mondes sont différents et c'est ce qui maintient notre collaboration vivante. Dans les pages qui suivent, je vais présenter les projets que nous avons développés ensemble, en me concentrant sur les relations qui ont été engendrées par cette démarche curatoriale²⁵⁵ (Von Bismarck, 2022), des relations créées dans le but d'élargir et de renforcer la pratique artistique du collectif.

2.3 TUDO É PERIGOSO. TUDO É DIVINO, MARAVILHOSO.

*Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso*²⁵⁶ (Tout est dangereux. Tout est divin, merveilleux) a été la première exposition d'une série de quatre que nous avons réalisées pendant ce doctorat, également la seule non-individuelle de MAHKU et conçue uniquement par moi; les autres ont été réalisées en collaboration avec Ibã Huni Kuin. Son titre a été emprunté à la chanson *Divino Maravilhoso*, composée par les musiciens brésiliens Gilberto Gil et Caetano Veloso, et évoque la nature à la fois merveilleuse et dangereuse des *mirações* et de la rencontre entre-mondes. Ce projet a été installé en juin 2021 à la Casa Cunha Lima à São Paulo, Brésil, où j'ai choisi de montrer, en les juxtaposant, dix peintures de MAHKU et huit de Bruno Novelli. L'exposition visait à souligner la dimension relationnelle de la pratique artistique du collectif - à l'époque, en conversation avec Ibã, j'ai qualifié leurs œuvres d'une technologie de relation et d'agents de connexion avec le monde allochtone²⁵⁷ - en reprenant et consolidant la rencontre qui avait eu lieu des années auparavant entre

²⁵⁴ Dans son texte pour le catalogue de l'exposition *Terre, Esprit, Pouvoir: Les Premières Nations au Musée des Beaux-Arts du Canada*, l'autrice remarque que: « En définitive, on n'exprime pas la différence culturelle en recherchant un terrain commun, des mots communs ou des symboles communs à toutes les cultures. Il faut, pour respecter la différence culturelle, éviter la simplification outrancière et reconnaître l'intraduisibilité de certains concepts et de certaines nuances. Malgré l'immense générosité, l'obligation éthique de partager et les philosophies holistiques, animistes, qui sont essentielles à toutes les sociétés autochtones d'Amérique du Nord, les définitions de soi ancrées dans la spécificité culturelle doivent demeurer différentes et intraduisibles. Ainsi, en ouvrant sur les multiples voies du savoir pour nous permettre d'en explorer les limites comme les possibilités, les œuvres de l'exposition suggèrent que nous pouvons savoir bien de choses. Mais, quel que soit ce « nous », nous ne pouvons jamais tout savoir » (Némiroff *et al.*, 1992, p. 101).

²⁵⁵ Von Bismarck (2022, p. 8) suggère le terme *curatoriality* comme la description des relations qui produisent et sont produites par le *curatorial*.

²⁵⁶ L'exposition a été ouverte avec des visites programmées uniquement. Des images peuvent être consultées à l'adresse suivante : <https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/feira-bruno-e-mahku>

²⁵⁷ À l'époque, j'ai écrit que: « Le collectif MAHKU peint, traduit et « met dans le sens » les chants *huni meka*, selon les mots d'Ibã Sales Huni Kuin. Ces chants, à leur tour, sont des chemins et placent les participants aux rituels avec *nixi pae* (ayahuasca) en relation avec des êtres qui ne sont pas directement

Bruno Novelli et le collectif MAHKU, laquelle se poursuit encore aujourd'hui. En juxtaposant les œuvres de ces artistes, j'ai voulu montrer leurs similitudes - par exemple, le fait que les deux productions renvoient au monde vivant auquel la consommation rituelle d'*ayahuasca*²⁵⁸ permet d'accéder - mais surtout leurs singularités. Si, d'une part, Novelli travaille à partir de références qui vont de la peinture médiévale à l'Amazonie contemporaine, les artistes de MAHKU se nourrissent principalement de leurs propres récits et traditions. Entre autres, ce projet a eu pour effet d'établir un partenariat avec la galeriste Carmo Johnson, constituant ainsi l'entrée officielle du collectif sur le marché d'art. À l'époque, notamment en raison des besoins urgents causés par la pandémie de la Covid-19, les artistes du collectif m'ont demandé de les aider à trouver quelqu'un pour les représenter commercialement. C'est ainsi que Carmo, qui travaillait déjà à l'époque avec Bruno, a commencé à vendre les œuvres du collectif²⁵⁹. En dialogue avec Ibã, nous avons convenu qu'elle enverrait régulièrement du matériel de peinture (des pinceaux, peintures et rouleaux de toile vierge) de São Paulo à Jordão pour promouvoir la pratique du collectif et aussi qu'elle achèterait en avance cinq œuvres, dont trois de Pedro Maná et deux de Cleiber Bane, lesquelles ont fait partie de l'exposition. Un an après, soit en 2022, à ma grande surprise²⁶⁰, cette exposition a servi d'inspiration pour le montage de l'une des salles de *Les Vivants* - un projet commissarié par l'anthropologue Bruce Albert et Hervé Chandès²⁶¹ réalisé à Lille - et l'œuvre de Bruno Novelli, *No Caminho*, a été retenue pour son affiche.

visibles. MAHKU peint donc une technologie de la relation. Les peintures, à leur tour, fonctionnent comme des agents de connexion avec le monde allochtone. Ce pont à double sens permet de faire passer différentes choses et personnes. Parfois, des alliances se créent. C'est le cas qui a donné naissance à ce projet. ».

²⁵⁸ Selon Bruno lui-même, son travail est fortement imprégné de « l'état mental d'émerveillement » et par une perspective enchantée du monde que les rituels d'*ayahuasca* peuvent susciter.

²⁵⁹ Comme mentionné dans le chapitre précédent, la vente de toiles est actuellement la principale source de revenus des membres du MAHKU.

²⁶⁰ Cette information m'a été confirmée par Juliette Lecorne, commissaire associée de l'exposition, lors du vernissage auquel j'ai pu assister avec Cleiber Bane.

²⁶¹ Directeur Général Artistique de la Fondation Cartier.

Figure 2.3 Vue de l'exposition *Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso* avec des œuvres de Bruno Novelli et MAHKU



Crédit : Samuel Esteves.

Figure 2.4 Vue de l'exposition *Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso* avec des œuvres de Bruno Novelli et MAHKU



Crédit : Samuel Esteves.

Une fois que *Tudo é perigoso. Tudo é divino, maravilhoso* fut terminée, Ibã et moi avons commencé à élaborer la première exposition *solo* de MAHKU à São Paulo. À l'époque, notre objectif était d'organiser un projet qui mettrait en évidence la relation entre les *huni meka* et les peintures, soulignant ainsi le processus de traduction derrière les œuvres du collectif. C'est ainsi qu'en septembre 2021, nous avons présenté le projet *MAHKU - Cantos de Imagens* à Claudio Cretti, directeur artistique de la Casa de Cultura do Parque, espace indépendant sans but lucratif à São Paulo. Avec son approbation, nous avons commencé à chercher des fonds pour la réalisation de l'exposition, pour laquelle Carmo a réalisé la vente de dix œuvres en avance, commissionnées par un collectionneur privé de São Paulo. L'argent versé a servi à couvrir deux voyages vers l'Acre pour apporter du matériel, à organiser des ateliers avec les artistes pour la réalisation des peintures et à produire l'ensemble de l'exposition. Pour cette raison et, à la suite du relâchement des mesures sanitaires du Covid-19, je suis retourné à Jordão au mois d'août 2021, pour la première fois depuis

2017, transportant une quarantaine de kilos de matériel, répartis entre peinture, pinceaux et plus de quarante mètres de toile vierge²⁶². Le but était d'organiser avec Ibã la première étape du projet et de promouvoir la pratique collective²⁶³. À cette occasion, ils ont décidé quels *huni meka* seraient peints et nous avons décidé ensemble la quantité d'œuvres, ainsi que leurs dimensions. Six mois plus tard, en février 2022, je suis retourné dans l'Acree pendant trois semaines, à nouveau chargé de 40 kilos de matériel de peinture, pour la deuxième et dernière phase d'élaboration de ce projet. Lors de ce voyage, la ville de Jordão a été presque totalement inondée en raison des fortes pluies, au point où seulement 30 % du territoire de la ville n'était pas submergé par le fleuve éponyme, entraînant conséquemment la perte d'une grande partie du matériel récemment arrivé. Malgré tous ces obstacles, cette production collaborative a donné lieu à plus de trente-cinq peintures de différentes dimensions et plusieurs dessins en moins d'un an, entre août 2021 et juillet 2022. Étant donné, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, que les artistes de MAHKU peignent généralement lorsqu'il y a une demande explicite pour un projet et que le matériel n'est pas toujours disponible, cela ne s'était jamais produit auparavant. Ces deux voyages, au cours desquels je suis resté presque deux mois dans la région, nous ont permis de structurer, en plus de l'exposition citée ci-dessus, deux autres projets *solos* de MAHKU, toujours co-commissariés avec Ibã Huni Kuin²⁶⁴, qui ont également eu lieu en 2022. Je commencerai par présenter en détail le premier, qui s'est déroulé en février de cette même année.

2.4 YUBE INU, YUBE SHANU

À la fin du mois de février 2022, Pedro Maná et moi-même sommes partis directement de l'État d'Acree vers l'Uruguay, en emportant avec nous toutes les œuvres de l'exposition *Yube Inu, Yube Shanu* qui s'est tenue à la galerie Piero Atchugarry²⁶⁵ (Pueblo Garzón, Uruguay), la première

²⁶² L'option de transporter le matériel moi-même a été choisie en raison des coûts élevés et surtout en raison des longs délais de livraison de ce matériel par les services de transport conventionnels, qui peuvent atteindre jusqu'à deux mois.

²⁶³ En ce sens, lorsque nous avons proposé ce projet et le partenariat avec la galeriste Carmo Johnson, nous avons également à l'esprit l'objectif de créer les conditions permettant à MAHKU de produire de manière continue.

²⁶⁴ Il faut souligner que ce furent les premières expériences d'Ibã Huni Kuin en tant que commissaire d'exposition.

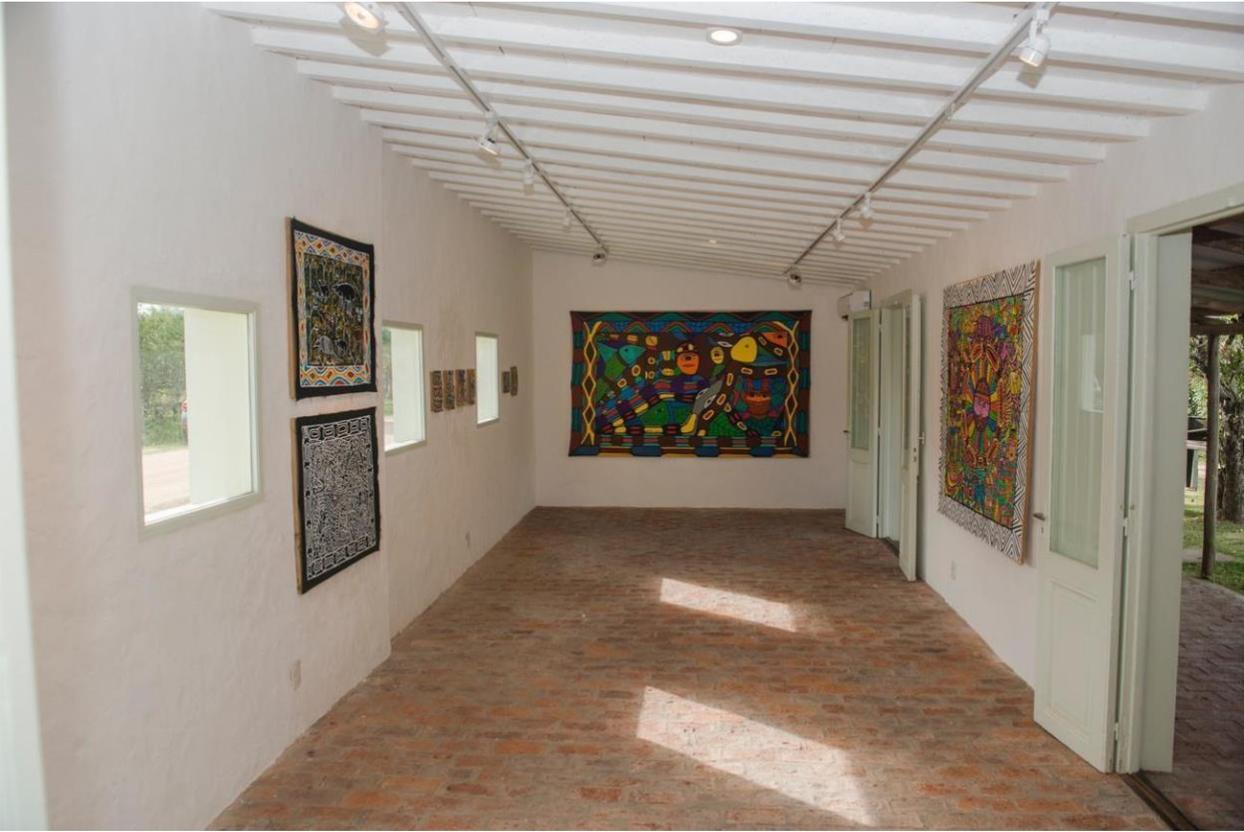
²⁶⁵ Ce projet est né d'une conversation personnelle avec Kátia Gondo, une ancienne collègue du cours de spécialisation en pratiques curatoriales, qui travaillait à la galerie à l'époque. L'exposition a été ouverte du

exposition de MAHKU en Uruguay. En raison du très court délai de préparation - il s'est écoulé un peu plus d'un mois entre l'invitation et le vernissage - nous avons décidé de privilégier et de présenter la production sur papier du collectif; Pedro Maná, Acelino Tuin, Cleiber Bane et Kássia Borges réalisant chacun quatre dessins de 21 x 29 cm pour le projet. De plus, l'exposition comprenait également un tableau de 160 x 220 cm du chant *Nai Mapu Yubekã*, fait par Pedro Maná, et une peinture du chant *Txai Kamã Kuru* de 166 x 157 cm, réalisé par Acelino Tuin, aussi conçus spécialement pour cette occasion. Pour couronner le tout, nous avons également présenté trois œuvres qui étaient déjà prêtes et disponibles à la vente à l'époque: deux peintures d'Acelino du chant *Yame Awa Kawanai*, mesurant chaque 80 x 95 cm, ainsi qu'un tableau d'Edilene Yaka, fille d'Ibã, présentant le récit de l'origine de l'ayahuasca mesurant 60 x 80 cm, œuvre qui a donné le titre à l'exposition. En discutant avec les artistes et spécialement avec Ibã, nous avons décidé de commencer cette série de trois projets en présentant ce *miyui kaya*²⁶⁶ et aussi que mon compère Pedro Maná m'accompagnerait pour le vernissage. Notre choix d'utiliser ce récit s'explique par le fait qu'il revêt une grande importance pour la démarche artistique du collectif. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, il s'agit de l'histoire qui explique la relation séculaire des Huni Kuin avec le *boa constrictor* et comment ils se sont approprié ses connaissances sur le *nixi pae*, y compris les chants *huni meka*. Ce récit est également essentiel pour souligner que c'est grâce à la pérennité des savoirs ancestraux Huni Kuin qu'ils sont aujourd'hui invités à voyager et à présenter leurs œuvres dans différentes parties du monde. À ce sujet, comme le souligne à juste titre Rickard : « Native communities or nations have something the world need to know about: the insight of continuity. » (Rickard, 2006, p. 66).

4 au 27 mars 2022. L'anthropologue Bruce Albert, référence clé pour ma proposition curatoriale, était présent lors de l'ouverture. Plus d'informations et de photos sont disponibles à l'adresse suivante : <https://pieroatchugarry.com/yube-inu-yube-shanu>. En raison des contraintes économiques vécues par les artistes, cette exposition comprenait également la vente des œuvres, qui ont par ailleurs toutes été vendues. Il convient de mentionner que Rita et Yaka Huni Kuin ont été invitées, en février 2025, à une résidence artistique d'un mois dans cette galerie.

²⁶⁶ La version du récit présentée dans le chapitre précédent a été enregistrée lors des recherches effectuées pour cette exposition. Le texte critique de l'exposition commençait ainsi : « Quels sont les mythes de ce territoire ? Les entendez-vous encore ? Ibã Huni Kuin, fondateur du MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) et co-commissaire de cette exposition, dit souvent que les mythes sont "en nous". Ils sont donc vivants. L'un de ces mythes donne son nom à cette exposition : Yube Inu, Yube Shanu. »

Figure 2.5 Vue de l'exposition *Yube Inu, Yube Shanu*



Crédit : Nicolas Vidal.

Figure 2.6 Vue de l'exposition *Yube Inu, Yube Shanu*



Crédit : Nicolas Vidal.

2.5 MAHKU – CANTOS DE IMAGENS

Trois mois plus tard, en juillet 2022, nous avons inauguré l'exposition MAHKU – *Cantos de Imagens*²⁶⁷, également co-commissariée par Ibã Huni Kuin et moi-même, à la Casa de Cultura do Parque (São Paulo, Brésil). Comme mentionné précédemment, cette exposition a été produite en collaboration avec Carmo Johnson et visait à mettre l'accent sur le processus de traduction en images des *huni meka*, qui est la base de la pratique artistique du collectif, tout en soulignant les spécificités dans la manière dont chaque artiste réalise cette transposition²⁶⁸. Pour cette raison, nous

²⁶⁷ L'exposition a été ouverte du 2 juillet au 18 septembre 2022 à la Casa de Cultura do Parque de São Paulo. Les images peuvent être consultées à l'adresse suivante : <https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/expo-mahku-2>.

²⁶⁸ Puisqu'il s'agit d'un collectif d'artistes qui, en plus, travaillent à partir de leurs propres modes de connaissance et traditions, il y a toujours un risque de réduire l'agentivité de chaque artiste lors de la réalisation d'une exposition. Sur ce sujet, David Garneau l'a justement remarqué que: « Ignoring the

avons placé les œuvres de chacun côte à côte, cherchant ainsi à créer de petits ensembles individuels. Au total, nous avons choisi de présenter onze grandes peintures - d'environ 160 x 250 cm chacune - provenant de dix chants différents, réalisées spécialement pour l'exposition par Acelino Tuin, Cleiber Bane, Kássia Borges et Pedro Maná, en plus d'une sculpture en céramique en forme de serpent de Kássia Borges. Ces œuvres ont été accompagnées d'une trame sonore de trois *huni meka* jouant en boucle, c'est-à-dire *Yube Nawa Ainbu*, *Txain Punke Ruaken* et *Nai Mapu Yubekã*, tous enregistrés par Ibã. Sur les onze peintures présentées dans *Cantos de Imagens*, dix ont également fait partie de l'exposition *MAHKU : Mirações*, sous la direction de Adriano Pedrosa²⁶⁹, Guilherme Giufrida et Ibã Huni Kuin, présentée du 24 mars au 4 juin 2023 au Musée d'art de São Paulo (MASP). Lors du vernissage, qui a réuni tous les membres du collectif de l'époque, Ibã a prononcé un discours et a purifié la salle d'exposition avec la fumée de la plante *yube mashã* (« roucou de la *jiboia* »), généralement utilisée, selon Cleiber Bane pour guérir le *nisun*²⁷⁰ des gens. Leur séjour à São Paulo a également été l'occasion pour Ibã, Kássia, Bane et Maná de donner leurs empreintes digitales pour le traitement de la demande de visa canadien, une étape essentielle pour le voyage qui aurait lieu au mois de juillet de l'année suivante, soit 2023. Jusqu'à ce point, j'ai présenté des projets qui ont précédé et qui ne font pas partie du volet intervention de cette thèse. Ils ont été essentiels à la continuité de ma relation avec les artistes de MAHKU, au cœur de ma pratique curatoriale, et à la viabilité des projets qui ont été par la suite réalisés au Canada. Sans la logistique de production que nous avons mise en place à partir de 2021, ainsi que mes deux voyages à l'État d'Acre, il aurait été beaucoup plus difficile d'organiser les projets qui font partie de ce travail de recherche. Ces déplacements ont été l'occasion de discuter des projets ensemble, ainsi que de transporter les œuvres présentées à l'exposition *Vende tela, compra terra*, dont je vais parler maintenant.

cultural context may rob the work of essential meanings, but foregrounding it may reduce the agency of the artist, rendering the work a cultural product rather than a personal expression. » (Garneau, 2014, p. 312).

²⁶⁹ Au total, l'exposition *MAHKU: Mirações* a présenté plus de 25 grandes peintures qui ont été réalisées par le collectif après le début de la collaboration avec Carmo et moi-même. Il convient de mentionner qu'Adriano Pedrosa a refusé la demande d'Ibã pour que je sois, avec lui, l'un des commissaires de l'exposition *Mirações* au MASP.

²⁷⁰ Le *nisun* se caractérise par une sensation de faiblesse générale du corps, généralement associée à des maux de tête et des vertiges.

Figure 2.7 Vue de l'exposition MAHKU – Cantos de Imagens



Crédit : Samuel Esteves.

Figure 2.8 Vue de l'exposition *MAHKU – Cantos de Imagens*



Crédit : Samuel Esteves.

2.6 VENDE TELA, COMPRA TERRA

*Vende tela, compra terra*²⁷¹, la troisième et dernière exposition de MAHKU en 2022, a été inaugurée le 3 septembre 2022 à la SBC Galerie d'art contemporain (à Tiohtià:ke / Mooniyaang / Montréal, Québec), aussi avec le co-commissariat d'Ibã Huni Kuin et moi-même. Ce projet est le premier de la composante « intervention » de ce doctorat et a commencé à être élaboré en octobre 2021 lorsque nous l'avons présenté à Nuria Carton de Grammont, directrice et conservatrice de la SBC, en lui proposant de montrer pour la première fois le travail du collectif au public canadien et québécois. Dès le début, Ibã et moi avons l'intention d'élargir les relations de alliés/*txai* à l'ensemble de l'équipe de la galerie, qui s'est montrée, tout au long du processus, particulièrement

²⁷¹ L'exposition a été ouverte du 3 septembre au 22 octobre 2022. Le texte de présentation et les photos peuvent être consultés à l'adresse suivante : <https://www.sbcgallery.ca/mahku>. Il est à noter que, contrairement aux autres expositions décrites ci-dessus, et malgré le titre évoquant cette question, celle-ci n'impliquait pas la vente d'œuvres sous quelque forme que ce soit.

respectueuse et réceptive à cette démarche. Ainsi, en dialogue étroit avec cette équipe — composée, outre sa directrice Nuria, de Carla Rangel, coordonnatrice des programmes publics et du développement institutionnel, et d'Antoine Bertron, responsable des expositions et de la communication —, nous avons choisi d'articuler le projet autour de trois axes : pédagogique, cosmologique et politique. L'objectif était d'aborder chacun des thèmes structurant le processus artistique du collectif, en les présentant de manière à dépasser la seule dimension esthétique des œuvres. Pour cette raison, *Vende tela, compra terra*²⁷² a regroupé, en plus des peintures et dessins, le livre d'Ibã, un casse-tête, trois t-shirts²⁷³, ainsi que de la documentation juridique et des enregistrements audiovisuels qui attestent de la complexité des revendications d'autonomie politique, financière et territoriale du collectif et de leur utilisation de l'art comme pratique militante. La visite pouvait se faire selon une progression suivante chacun des trois axes, en commençant par le processus artistique à l'origine des toiles produites, leur sens et leur importance pour le peuple Huni Kuin.

À l'entrée de l'exposition, dans le but de souligner l'aspect cosmologique de la pratique du collectif - impliquant une relation complexe entre les *miyui kaya*, la consommation rituelle d'ayahuasca, les chants *huni meka* et leur traduction visuelle en œuvres d'art - nous avons placé quatre grandes peintures (d'environ 170 par 280 cm) de quatre chants différents²⁷⁴ - spécialement conçues par Acelino Tuin et Cleiber Bane pour le projet - juxtaposé d'une vidéo de trois minutes d'Ibã chantant *Nai Mapu Yubekã* (qui peut être traduit par "ciel, oiseau, *jiboia*") et d'un texte expliquant brièvement la relation entre les chants, les *mirações* et les peintures. Par la suite, visant à mettre l'accent sur la dimension pédagogique et souligner la transmission intergénérationnelle des connaissances qui est à l'origine du collectif, nous avons choisi d'exposer le livre d'Ibã²⁷⁵, *Nixi pae, l'esprit de la forêt*, accompagné d'un audio - la trame sonore de l'exposition - de 3 heures enregistré

²⁷² Tout au long de ce projet, j'ai joué le rôle de médiateur-traducteur, défendant toujours les intérêts du collectif et cherchant à élargir le réseau de partenaires du collectif en dehors du Brésil.

²⁷³ Le casse-tête et les t-shirts ont été faits en 2017 dans le cadre de la collaboration du collectif avec le chercheur allochtone Amilton Mattos.

²⁷⁴ Les chants *Nai Mapu Yubekã* et *Yame Awa Kawanai* ont été peints par Cleiber Bane et les chants *Dua Meke Newane* et *En Punke Runu* par Acelino Tuin.

²⁷⁵ Ce fut la première fois que le livre d'Ibã fut exposé à côté des peintures du collectif. Cette idée a été reprise par les commissaires de l'exposition MAHKU : *Mirações*, qui s'est tenue en avril 2023 au Musée d'art de São Paulo (MASP).

en 2006 par Ibã dans lequel on entend son processus d'apprentissage des chants *huni meka* avec son père, Romão Sales²⁷⁶. Sur ce même mur, nous avons disposé douze dessins de 21 x 29 cm réalisés par huit artistes²⁷⁷ lors d'un atelier co-organisé par l'artiste Pedro Maná et moi-même dans le village *Igarapé do Macedo* en février 2022, en plus d'une vidéo de lui expliquant le processus de peinture du chant *Hawe Dautibuya* à côté de l'œuvre *Nai Mapu Yubekã* de Acelino Tuin mesurant 63 x 70 cm. Finalement, afin de présenter les stratégies politiques de récupération territoriale et de quête d'autonomie par l'art, nous avons présenté le témoignage d'Ibã dans lequel il explique le déroulement du processus d'achat du terrain et comment la vente des œuvres rend possible la subsistance d'une partie de leur communauté. Sur le mur voisin, nous avons installé trois chandails et un casse-tête que le collectif avait produit en 2017 afin d'élargir leurs sources de revenus, ainsi que les contrats d'achat du terrain officiel et celui recréé par Maná²⁷⁸. Ce faisant, nous voulions montrer comment les artistes s'approprient les techniques des Blancs et du marché de l'art pour les détourner à leurs propres fins.

Pour clôturer l'exposition, nous avons aussi expliqué le concept de *txai*, accompagné d'une peinture réalisée par Pedro Maná, intitulée *Txain, Txai*, dans laquelle il représente un homme autochtone en train de conclure un échange commercial avec un homme allochtone, les deux se serrant la main. Tel qu'abordé dans le chapitre précédent, le choix de reprendre la devise du collectif comme titre pour l'exposition était motivé par l'intention de souligner l'aspect politique de la pratique artistique de MAHKU, mais également dans l'idée de tenter d'établir un lien entre celle-ci et le mouvement *Land Back*²⁷⁹, plus répandu en Amérique du Nord et qui vise le rétablissement de l'autonomie autochtone sur les terres ancestrales, mais en fonction d'offrir une perspective amazonienne sur le

²⁷⁶ La décision de mettre cet audio à côté du livre d'Ibã avait également pour but de rendre hommage au père d'Ibã, que je considère comme un membre posthume du collectif.

²⁷⁷ Maya Inu, Tximã, Bane Inubake, Bari Txana, Parã, Txana Kixti, Mãkuani et Ibã. Ces artistes, comme on peut le constater, ne sont pas des membres officiels du collectif. L'objectif de présenter de leurs dessins était cependant de démontrer que la méthode développée par Bane consistant à peindre les chants *huni meka*, à l'origine du collectif, est aujourd'hui répandue dans la région.

²⁷⁸ Le témoignage d'Ibã et le contrat recréé par Mana ont été présentés dans le chapitre précédent dans la section *Vende tela, compra terra*.

²⁷⁹ Il convient mentionner que le conflit de la Nation Wet'suwet'en contre le passage d'un gazoduc sur son territoire, ainsi que l'œuvre *Never Forget* de Nicholas Galanin, un panneau de 45 pieds portant l'inscription « Indian Land » placé au nord de Palm Springs (États-Unis), ont attiré mon attention sur cette question dès mon arrivée au Canada.

sujet. En choisissant cette devise, nous ne prétendons, bien sûr, pas suggérer que la solution au problème de la restitution territoriale des peuples autochtones réside dans l'achat des terres qui leur ont été volées. *Vende tela, compra terra* représente avant tout un acte de pragmatisme dans un monde néolibéral où les refuges pour la vie collective sont devenus rares, en plus d'être un commentaire acide sur le marché de l'art, qui réduit en marchandise tout ce qu'il touche. Pour les Huni Kuin, l'invasion coloniale et, plus récemment, le cycle du caoutchouc ont signifié, d'une certaine manière, la fin d'un monde. Leurs terres ont été prises, leur mode de vie a été attaqué. Vendre des toiles pour racheter des terres, mais aussi des biens essentiels à la vie collective en forêt, est ainsi une forme de résistance. Afin d'enrichir cette réflexion, nous avons également organisé une table ronde à l'occasion du vernissage de l'exposition, ayant pour thème la relation entre l'art autochtone et la récupération territoriale. Lors de cet événement, nous avons invité Michael Patten, artiste contemporain de la Nation Sakimay et commissaire de la sixième Biennale d'art autochtone contemporain appelé *Land Back*, Jean-Philippe Uzel, professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ainsi que Kássia Borges et Ibã Huni Kuin, qui avaient tous deux prévu venir en personne prendre part au vernissage, mais qui ont dû participer virtuellement par appel vidéo, à partir de la ville de Jordão, en raison du retard de délivrance de leurs visas, qui n'ont été approuvés qu'à la fin du mois de septembre de cette même année²⁸⁰.

²⁸⁰ À mon avis, ce type d'obstacle bureaucratique matérialise parfaitement les asymétries sur lesquelles l'exposition opère et auxquelles elle fait référence, en montrant clairement à qui appartient, en fait, le droit de se déplacer.

Figure 2.9 Vue de l'exposition *Vende tela, compra terra*



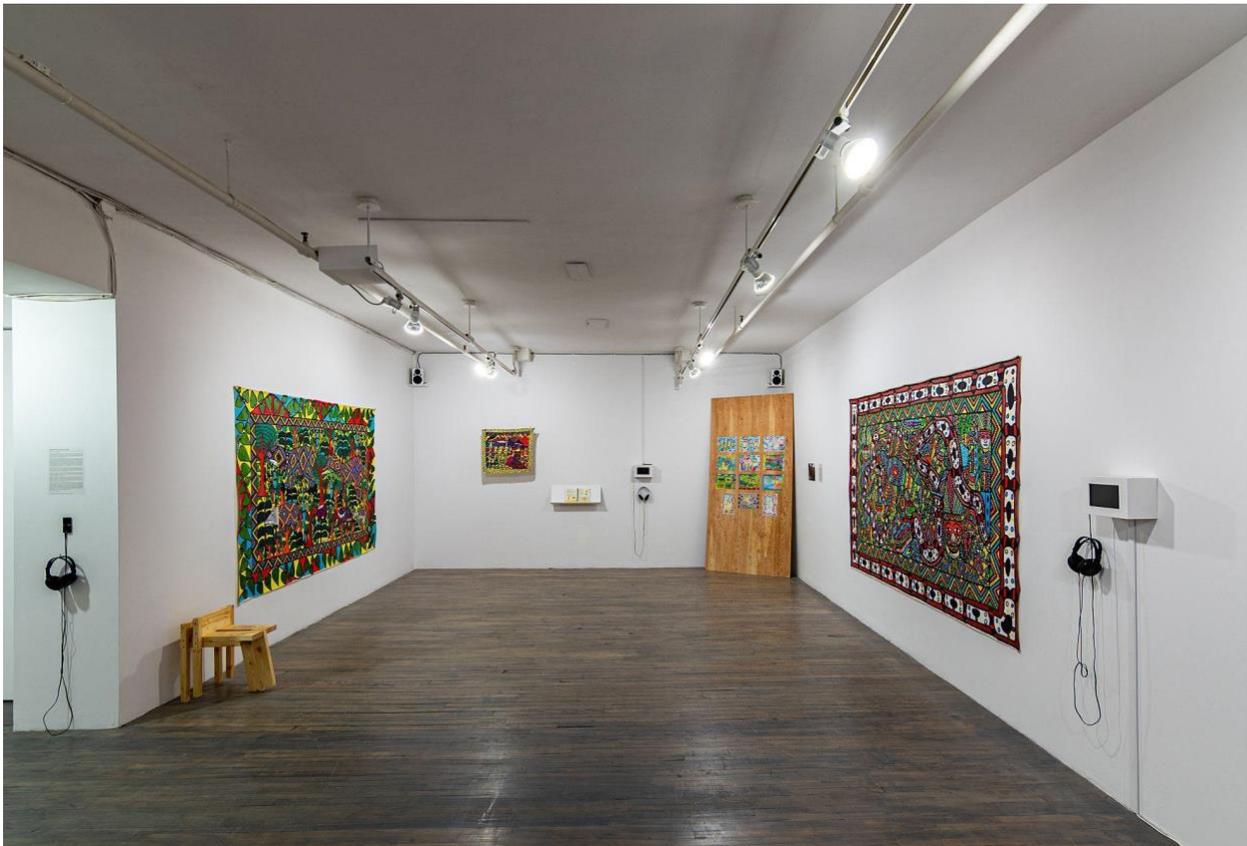
Crédit : Freddy Arciniegas.

Figure 2.10 Vue de l'exposition *Vende tela, compra terra*



Crédit : Freddy Arciniegas.

Figure 2.11 Vue de l'exposition *Vende tela, compra terra*



Crédit : Freddy Arciniegas.

Lors de la préparation de cette exposition et au fil du dialogue avec l'équipe de la galerie, nous nous sommes demandé que signifierait d'exposer le travail de MAHKU à la SBC, centre d'exposition dont les principales missions sont d'offrir une plateforme pour l'exploration de l'intersection des arts et de la politique et pour la création d'échanges hémisphériques. Entre autres, nous nous sommes posé la question à savoir comment construire un échange socio-responsable entre MAHKU et cette institution basée au Canada, tout en réfléchissant sur la portée artistique, voire politique, de présenter leur vision du monde, ancrée dans l'horizon amazonien, dans le contexte nord-américain. Sachant que, d'une manière générale, le public montréalais et québécois n'est pas conscient d'un certain nombre de questions propres à l'Amazonie contemporaine, nous avons apporté quelques éléments de base sur le contexte local dans l'exposition à travers quatre courts textes et un témoignage d'Ibã, tout en mettant l'accent sur l'agentivité artistique du collectif et ses stratégies de souveraineté culturelle. Contrairement à ce que laisse penser le titre - *Vende*

tela, compra terra - l'objectif principal du projet n'a jamais été de vendre les œuvres du collectif, mais plutôt de valoriser la rencontre et les échanges durables avec d'autres artistes et communautés. À ce titre, dès notre première conversation, nous étions convaincus de l'importance de faire venir les artistes du collectif à Montréal. Nous souhaitons ainsi contribuer à élargir la portée du collectif au-delà du Brésil, en essayant de les rapprocher du réseau de l'autochtonie globale (*network of global Indigeneity*) proposé par le commissaire Gerald McMaster²⁸¹ et du système de l'art autochtone international²⁸² imaginé entre autres par Jolene Rickard, et qui sont tous les deux, je dirais, encore très focalisés sur les artistes en provenance du Canada, des États-Unis, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande²⁸³. Pour cette raison, nous avons mis en place un programme curatorial étendu qui comprenait la venue de Pedro Maná et Cleiber Bane²⁸⁴ pour participer à un programme public au Musée Inu de Mashteuiatsh et à la réalisation d'une peinture murale du chant *Hawe*

²⁸¹ En écrivant sur la participation sans précédent de plusieurs artistes autochtones à la 14e Documenta et à la 57e Biennale de Venise, tenues toutes deux en 2017, McMaster définit le *global indigeneity* comme : « A concept that specifies a coherent set of cultural and political aspirations shared by Indigenous people across continents. On the international stage, expressions of distinct, localized traditions can reveal broad common concerns, including support for Indigenous sovereignty and resistance to colonialism. » (McMaster, 2017, p. 64).

²⁸² En Amérique du Nord, du moins depuis les expositions *Close Encounter: The next 500 years* en 2011, *Sakahàn. Art indigène international* en 2013 et *Ábadakone / Continuous fire / Feu continuuel* en 2019, on constate un réel effort pour créer un réseau d'artistes autochtones à l'échelle mondiale. À ce sujet, Jolene Rickard affirme que : « L'émergence de l'art indigène international s'est produite parallèlement à la transition qui s'est opérée dans les sphères culturelles et politiques autochtones. Cet essor s'est traduit par des programmes d'études et de recherches autochtones qui ont vu le jour dans le champ des études amérindiennes et la création de L'Instance permanente des Nations Unies sur les questions autochtones. En soutenant un discours qui dépasse les frontières nationales et intellectuelles, cette mouvance vise à réduire les tensions qui existent entre le local et l'international. (...) Quand on parle de l'émergence de l'art indigène international, on ne parle pas seulement des artistes qui revendiquent leur héritage autochtone. Il est vrai qu'un certain nombre d'artistes autochtones ont participé à des expositions internationales, mais leurs œuvres ne sont pas toujours liées à un discours épistémologique et ontologique autochtone. Ainsi regroupe-t-on sous la rubrique « art indigène international » des artistes qui dénoncent dans leurs œuvres le maintien d'une situation coloniale, la dépossession continue de leurs terres et de leurs ressources, et qui tiennent compte des conceptions autochtones susceptibles d'assurer l'avenir des cultures à l'échelle mondiale. » (Rickard, 2013, p. 54)

²⁸³ Les dialogues entre les peuples et les artistes autochtones des pays dits du Nord et du Sud Global sont, en général, rares. Plusieurs raisons l'expliquent, notamment les barrières linguistiques et le manque de financement pour ce type de projet. Une exception à cette règle a été le projet novateur *Arctic/Amazon: Networks of Global Indigeneity* (2022) de Gerald McMaster et Nina Vincent, qui a réuni des artistes, majoritairement autochtones, de l'Arctique et de l'Amazonie.

²⁸⁴ Ibã Huni Kuin et Kássia Borges n'ont pas pu venir en raison d'autres engagements. Au total, Pedro Maná et Cleiber Bane sont restés 26 jours au Québec/Canada.

henewakame (Le grand fleuve) à Tiohtià:ke / Mooniyaang / Montréal. Ces deux projets, sur lesquels je vais maintenant m'attarder, ont été conçus comme des prolongements de l'exposition décrite ci-dessus, constituant ainsi également la dimension « intervention » de cette thèse, et développés en étroite collaboration avec Carla Rangel.

2.7 HAWE HENEWAKAME

La réalisation d'une peinture murale de MAHKU à Montréal avait pour but, comme mentionné précédemment, d'élargir le rayonnement de la production artistique du collectif, mais aussi de créer une œuvre d'art publique rappelant à tous la présence autochtone, à la fois ancestrale et contemporaine, aux quatre coins de ce continent. Produit en partenariat avec Milmurs Production, la Ville de Montréal et le Ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC) dans le cadre du Programme d'art mural²⁸⁵ (PAM), le Conseil des Arts du Canada (CAC), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le Consulat du Brésil et l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, la fresque de 160 mètres du chant *Hawe Henewakame* (Le grand fleuve) a été réalisée sur les murs de la Piscine Paul-Émile Sauvageau du parc L.-O.-Taillon, à l'est de l'île Montréal, par (mes compères) Cleiber Bane et Pedro Maná en juillet 2023. Ce chant a été sélectionné en raison de la proximité du bâtiment où était effectuée la peinture avec le Saint-Laurent, cherchant ainsi à évoquer le potentiel de connexion des eaux et l'importance des fleuves en tant que lieu de vie et de rencontre pour divers êtres humains et plus qu'humains. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il s'agit d'un *huni meka* qui place l'auditeur en relation avec les esprits-images *yuxin* des différents animaux qui peuplent les rivières d'Amazonie. Pour sa réalisation pendant onze jours, les artistes responsables de l'œuvre ont d'abord tracé les contours des figures en noir, sans plan préalable, et nous avons ensuite été plusieurs personnes à contribuer au remplissage des figures à l'aide de peinture de couleur. Au total, une vingtaine de personnes ont passé quelques heures à peindre avec nous, ce qui a constitué des moments importants d'échange et de partage au sujet du processus artistique du collectif. Afin de renforcer le lien de la fresque avec le territoire local nous avons aussi organisé un programme public lors de son inauguration, qui a débuté par une marche sur les rives du fleuve Saint-Laurent, animée par Inès Benadda de

²⁸⁵ Ce programme vise à financer la réalisation de murales extérieures visibles, créatives et liées à leur contexte. Pour d'autres informations, consulter l'adresse suivante: <https://ville.montreal.qc.ca/murales/programme-art-mural>

l'Observatoire international des droits de la Nature²⁸⁶, et s'est terminé par un atelier de dessin et de chant, animé par les deux artistes de MAHKU. Selon les mots de Maná et Bane lors de la cérémonie d'ouverture, la fresque était un cadeau offert par eux à la ville de Montréal et au fleuve Saint-Laurent.

2.8 ASSI SHEUEIAU / MAI KEMANAME KANI / ÉCHOS DES TERRITOIRES

Le dernier projet composant l'aspect « intervention » de ce doctorat fut l'élaboration du programme public *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoire*²⁸⁷. Développé en collaboration avec l'équipe de galerie SBC, Vicky Tremblay²⁸⁸ et Tania Jourdain²⁸⁹, dans le cadre de la programmation *Territoire de rencontre* du Musée Innu de Mashteuiatsh²⁹⁰, le programme comprenait un cercle de partage avec les membres de la nation Pekuakamiulnuatsh, ainsi qu'un atelier de chant et de peinture avec Pedro Maná, Cleiber Bane et trois artistes de cette communauté: Sonia Robertson²⁹¹, Soleil Launière²⁹² et Amélie Courtois²⁹³. En proposant cette rencontre, notre objectif était de contribuer à bâtir un réseau de solidarité en mettant en contact, par le biais de l'art²⁹⁴ (Hopfener et al., 2020, p. 122), des artistes autochtones du nord et du sud du continent

²⁸⁶ Il s'agit d'un organisme impliqué à doter le fleuve Saint-Laurent d'une personnalité juridique.

²⁸⁷ En nehluen, hantxa kuin et français.

²⁸⁸ À l'époque, Vicky Tremblay était responsable des expositions et de l'animation du Musée Innu de Mashteuiatsh.

²⁸⁹ Agente à la médiation culturelle et éducative du Musée Innu de Mashteuiatsh.

²⁹⁰ Considérant l'objectif de rapprocher le collectif du réseau de l'autochtonie globale (*network of global Indigeneity*) et du système de l'art autochtone internationale, il nous a semblé essentiel que l'événement ait lieu dans un musée géré par la communauté Innu et situé sur leur territoire traditionnel.

²⁹¹ Sonia Robertson est artiste, art-thérapeute, commissaire indépendante et conférencière. Pour plus d'informations, voir: <https://puamuna.com/>

²⁹² Soleil Launière est artiste multidisciplinaire, metteuse en scène et chanteuse. Pour plus d'informations, voir: <https://soleil-launiere.com/>

²⁹³ Amélie Courtois est artiste multidisciplinaire. Pour plus d'informations, voir: <https://www.dialoguesriopelle.com/en/artists/amelie-courtois/>

²⁹⁴ Dans le catalogue de l'exposition *Abadakone*, Birgit Hopfener, Heather Igloliorte, Ruth Philipps, Carmen Robertson et Ming Tiampo proposent l'idée de « Bâtir des solidarités autochtones par l'art, et voir les expressions artistiques à partir des lieux qui les ont produites peut nous aider à imaginer les mondes dans lesquels nous voulons vivre. Il a toujours été important de trouver un terrain d'entente et d'apprendre les uns des autres - important de faire des mondes qui soient ne coconstitués à partir d'une approche ascendante, décolonisant nos manières mêmes d'écrire, de penser, de faire et de vivre. » (Hopfener et al., 2020, p. 122).

américain²⁹⁵. Nous avons ainsi promu un espace intime d'échanges et de diplomatie culturelle autochtone²⁹⁶ (Rickard, 2013), voulant favoriser la création de liens entre les artistes²⁹⁷ et le partage de connaissances locales à un niveau international (Rickard, 2006). En ce sens, nous nous sommes directement inspirés par Rickard lorsqu'elle proposa que:

We need to make art for each other. We need to write for each other, and we need to do it on a global scale. The recent collaborations between First Nation artists in Canada and Aboriginal artists in Australia represent a potential template for the future. I am not suggesting that we operate in a hermeneutic bubble; rather, I think we need to articulate local knowledge globally. (Rickard, 2006, p. 64).

Lors de ce séjour à Mashteuiatsh au cours duquel nous avons été hébergés — avec l'équipe de la SBC — dans le chalet de Sonia Robertson, les artistes ont partagé leur savoirs et expériences, des cadeaux, mais aussi les histoires de violence du cycle du caoutchouc au Brésil et des pensionnats

Selon elles aussi: « L'art autochtone se veut un concept relativement nouveau utilisé en tant que stratégie décoloniale pour démanteler la catégorie moderniste de « l'art primitif » et les frontières des États-nations qui circonscrivent les histoires de l'art. » (Hopfener et al., p. 114).

²⁹⁵ À cet égard, en reprenant les termes de Wanda Nanibush (University of Toronto Daniels, 2016), il faut tenir en compte que, si la mondialisation est souvent synonyme de colonialisme, les résistances peuvent également être globalisées.

²⁹⁶ Commentant ce type de rencontre destiné exclusivement aux artistes autochtones, Jolene Rickard affirme que : « En plus de produire des œuvres sur place, les artistes pratiquaient de nouvelles formes de diplomatie culturelle et d'accueil basées sur les traditions. Dans le cadre de visites des terres et des lieux recelant une signification cosmologique, l'on y découvrirait divers modes d'expression esthétique, tels des chants traditionnels de bienvenue, des danses, des mets, des cadeaux et des contes. Ce qui ressort de ces rencontres interculturelles, c'est le rôle de premier plan qui a été accordé au savoir autochtone et la volonté de mettre en veilleuse les propos portant sur la colonialité occidentale. » (Rickard, 2013, p. 59)

²⁹⁷ Il convient de citer une autre expérience similaire qui s'est déroulée au Québec. À l'été 2018, cinq commissaires du Collectif des Commissaires autochtones ont parcouru la province afin de rencontrer les artistes autochtones locaux. Selon eux, l'objectif était de « créer des liens et multiplier les liens, entre artistes, commissaires et communautés autochtones au Québec. » (Larivée *et al.*, 2020, p. 27)

autochtones au Canada²⁹⁸, qui, malgré leurs particularités, sont similaires à bien des égards²⁹⁹. Par ailleurs, Cleiber Bane et Pedro Maná ont souligné le potentiel de l'art, en général, et de la pratique de MAHKU, en particulier, comme instrument de renforcement et reprise culturelle, ainsi que de connexion intergénérationnelle. De plus, chacun a présenté sa méthode particulière de travail et, en présence d'invités de la communauté locale, nous avons réalisé deux peintures. À ce moment-là, Amélie, Sonia et Soleil ont convenu d'expérimenter la méthode artistique de MAHKU et de peindre le chant traditionnel Ilnu *Nibi Wabo* (Le sang de la terre)³⁰⁰, traduit avec les aînés présents, tandis que Maná et Bane ont peint le chant *Hawe henewakame* (Le grand fleuve), le même réalisé pour la murale à Montréal. En reprenant les mots de Garneau, j'oserais dire que nous avons réussi à créer un « safe, fluid space where novel means of production can occur. In these spaces, indigenous artists learn from each other, share common experiences and artistic methods » (Garneau, 2016, p. 38). Finalement, pour clôturer cette semaine d'échanges, les artistes de MAHKU ont eu la chance d'assister au Grand rassemblement des Premières Nations | Mamuhitunanu (GRPN), réalisé sur le site Uashassihsh, un événement dédié au rayonnement de l'histoire et les traditions des Pekuakamiulnuatsh. Suite à cette rencontre, MAHKU a été invité par Sonia Robertson à participer à la 16e édition du Festival Art Souterrain³⁰¹ et nous avons d'autant plus planifié la réactivation de l'exposition *Vende tela, compra terra* au Musée Ilnu de Mashteuiatsh, qui a eu lieu entre février et mai 2024. À cette occasion, nous avons présenté les mêmes œuvres et documents qui ont été exposées à la galerie SBC en 2022, en y ajoutant les deux toiles qui ont été faites lors de l'atelier

²⁹⁸ Selon les indications officielles du gouvernement canadien: « Les pensionnats destinés aux enfants autochtones ont existé au Canada du XVII^e siècle jusqu'à la fin des années 1990. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, un système officiel de pensionnats pour les enfants autochtones a été mis sur pied et s'est étendu partout au Canada. Selon les estimations, au moins 150 000 enfants des Premières Nations, inuits et métis ont fréquenté ces établissements. Ces écoles étaient en grande partie dirigées par certaines églises et organismes religieux et administrés et financés par le gouvernement fédéral comme un élément essentiel du colonialisme. Ce système a été imposé aux peuples autochtones dans le cadre d'un vaste ensemble d'efforts délibérés d'assimilation visant à détruire leurs cultures et identités riches et à annihiler leurs histoires. » (Gouvernement du Canada, 2024). Pendant plus de 160 ans, il y a eu environ 130 pensionnats autochtones au Canada dans lesquels on estime que 6 000 enfants sont morts.

²⁹⁹ Tout au long du programme, Carla et moi avons assuré les traductions nécessaires entre les artistes, en raison des différences linguistiques.

³⁰⁰ Pendant la peinture, les artistes ont reconnu l'efficacité de ce procédé, mémorisant le chant après quelques minutes de travail.

³⁰¹ Le festival Art Souterrain s'est déroulé du 16 mars au 7 avril avec la participation de 43 artistes. Intitulée *Environnement Entends-tu?*, l'exposition a été co-commissariée par Sonia Robertson et Heather Davis. MAHKU y a participé avec six peintures et trois chants.

mentionné ci-dessus, ainsi que quatre peintures de 30 x 40 cm de Bane et Maná, dont l'une fait désormais partie de la collection du musée.

Figure 2.12 Soléil Launière, Amélie Courtois, Pedro Maná, Cleiber Bane et Sonia Robertson



Crédit : Antoine Bertron.

Figure 2.13 Cercle de partage au Musée Innu de Mashteuiatsh



Crédit : Antoine Bertron.

Figure 2.14 Les œuvres des artistes Ilnu (à gauche) et Huni Kuin (à droite) terminées après l'atelier de co-création



Figure 2.15 Vue de l'exposition *Vende tela, compra terra* réactivée au Musée Ilnu en février 2024



2.9 LA 60e BIENNALE DE VENISE

Vende tela, compra terra a été inauguré au Musée Ilnu de Mashteuiatsh la semaine même où la ville de Jordão a été à nouveau inondée, cette fois à 80 %, et que les artistes de MAHKU arrivaient en Italie pour travailler³⁰² à la 60e Biennale de Venise, intitulé *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*³⁰³. J'ai suivi le processus de près, y compris en accompagnant les artistes pendant la semaine d'ouverture, et, pour conclure ce chapitre, je vais partager quelques impressions

³⁰² Pendant toute la durée de la peinture à la Biennale, les artistes du collectif qui habitent à Jordão étaient évidemment très déstabilisés par leurs pertes.

³⁰³ La 60e Biennale de Venise a eu lieu entre avril et novembre 2024. Selon son commissaire Adriano Pedrosa, le titre a plusieurs significations: « First of all, that wherever you go and wherever you are you will always encounter foreigners—they/we are everywhere. Secondly, that no matter where you find yourself, you are always truly, and deep down inside, a foreigner. » (Pedrosa, 2024).

personnelles sur cette participation. Organisée sous le commissariat de Adriano Pedrosa³⁰⁴, directeur artistique du Musée d'Art de São Paulo (MASP), la Biennale était particulièrement focalisée sur la production artistique de quatre sujets :

The queer artist, who has moved within different sexualities and genders, often being persecuted or outlawed; the outsider artist, who is located at the margins of the art world, much like the self-taught artist, the folk artist and the *artista popular*; the indigenous artist, frequently treated as a foreigner in his or her own land. (Pedrosa, 2024)

Considérée comme l'exposition d'art la plus importante au monde, cette édition a été marquée par une importante présence d'artistes autochtones³⁰⁵, faisant ainsi partie de ce que Gerald McMaster a qualifié de « indigenous turn » (McMaster *et al.*, 2023). Par l'intermédiaire de son commissaire, MAHKU a été invité à y participer en créant une peinture murale monumentale de 750 mètres carrés sur la façade du pavillon central (Palazzo Giardini). L'œuvre réalisée, appelée *Kapewë Pukeni*, était une composition du *miyui kaya* d'alligator-pont Kapetawã, placé au centre, et de deux chants *huni meka*, *Hawe Henewakame* et *Yube Nawa Ainbu*³⁰⁶, présentés sur les côtés et le bas de l'œuvre. Pour sa concrétisation, Ibã Huni Kuin, Cleiber Bane, Acelino Tuin, Pedro Maná, Kássia

³⁰⁴ Il est important de mentionner aussi qu'Adriano Pedrosa a également été responsable d'un programme d'expositions, de conférences et de cours entièrement dédié aux arts autochtones en 2023-2024 au Musée d'art de São Paulo, dont il est le directeur. Cette initiative, comme la Biennale, opère à la limite de la contradiction car, en même temps qu'elle élargit l'accès, elle explore l'altérité. Ce sont des questions que j'espère développer à l'avenir.

³⁰⁵ Entre autres, l'exposition commissarié par Pedrosa présentait des œuvres d'Abel et Wilson Rodríguez, Fred et Brett Graham, Rember et Santiago Yahuarcani, Julia Isídrez, Mataaho Collective, Joseca Mokahesi Yanomami, André Taniki Yanomami et MAHKU eux-même. Sur la présence autochtone à la Biennale dans son ensemble, en incluant les différents pavillons nationaux, voir Halperin (2024). L'invitation du commissaire à un grand nombre d'artistes autochtones d'Amazonie, notamment des peintres, peut être lue comme une exploration de sa part d'une autochtonie considérée comme plus authentique, ainsi que de l'altérité. Cette initiative, en revanche, pourrait être vue aussi comme une amplification du soi-disant « Indigenous turn » vers les artistes autochtones du « Sud Global ». J'espère aussi pouvoir développer davantage cette réflexion dans mes travaux futurs.

³⁰⁶ Bien que le titre de la peinture murale, *Kapewë Pukeni*, ne fasse référence qu'au *miyui kaya*, deux chants y étaient également présents. Cette information n'a pas été remarquée ou rendue publique ni par les canaux officiels de la Biennale, incluant son commissaire, ni par la presse. À mon avis, cela témoigne d'un manque d'attention à l'égard du collectif et de leur œuvre.

Borges et son fils, Itamar Rios, ont passé deux mois à Venise. En commentant leur participation pour un magazine brésilienne spécialisé, Ibã a remarqué que :

O mito do jacaré vinha assim, o povo Huni Kuin queria comer coisa boa, plantas, terra boa. Procurando um lugar melhor que nós encontramos esses animais falando. Veio do nosso planeta, jacaré ligado com outro continente. Ele que comanda. Aí nós chegamos na boca do jacaré, e jacaré falou: 'Quer atravessar? Esse lado já é outro continente. Eu sei que vocês estão querendo atravessar. Mata, dá-me um bocado de comida'. Meu povo escutou. Mataram a caça e entregaram. Então fez essa ponte, trazendo a informação. Essa informação é verdade, é valiosa, todo mundo quer saber. Todo mundo quer encontrar. Hoje agora Huni Kuin abriu um espaço, uma ponte, vários continentes estão se encontrando. Nós estamos falando agora, mundo inteiro. Mundo está descobrindo que o povo Huni Kuin existia. Nós estamos falando agora, mundo inteiro. Mundo está descobrindo que o povo Huni Kuin existia³⁰⁷. (Alzugaray, 2024)

Dans son témoignage, Ibã précise pourquoi leurs ancêtres Huni Kuin ont traversé l'alligator-pont, à la recherche de meilleures conditions, de nourriture et de terres. Aujourd'hui, comme il l'affirme, MAHKU réactualise ce pont en apportant les savoirs des Huni Kuin aux Blancs à travers ses œuvres, de sorte que tous puissent connaître et ainsi respecter l'existence de son peuple. Néanmoins, ayant été avec eux pendant la semaine d'ouverture, il a été difficile de ne pas se sentir déçu et frustré par la réception de leur œuvre. Lors de ces jours, j'ai eu l'impression que les membres du collectif se sont retrouvés isolés, ayant peu de dialogues et d'échanges avec les autres artistes, et que la plupart du public ou des médias spécialisés les ont abordés de manière superficielle, sans prendre le temps ou avoir l'intérêt de développer une discussion plus approfondie avec eux. D'une façon générale, les artistes n'étaient qu'approchés pour apparaître dans une photo devant la murale ou pour chanter. Pour ces raisons, même si leur œuvre d'envergure était hyper visible, devenant une sorte de symbole de la Biennale en raison de sa taille monumentale et de son emplacement, je dirais qu'elle est restée « cachée sous nos yeux », pour reprendre les termes de Uzel (2016). Selon cet auteur:

³⁰⁷ « Le mythe de l'alligator est ainsi : le peuple Huni Kuin voulait manger de bonnes choses, avoir des plantes et une bonne terre. En cherchant un meilleur endroit, nous avons trouvé ces animaux qui parlaient. L'alligator géant liait notre continent à un autre. Il contrôlait qui pouvait passer. Alors nous sommes arrivés à sa bouche et il a dit : "Voulez-vous traverser ? Ce côté-ci est déjà un autre continent. Je sais que vous voulez traverser. Tuez les animaux et donnez-les-moi à manger". Mon peuple a écouté. Ils ont tué le gibier et l'ont donné. Ainsi le pont a été construit, pour apporter l'information. Cette information est vraie, elle est précieuse, tout le monde veut la connaître. Tout le monde veut la trouver. Aujourd'hui, les Huni Kuin ont ouvert un espace, un pont, et plusieurs continents se rencontrent. Nous parlons maintenant au monde entier. Le monde découvre que le peuple Huni Kuin existe. » [Notre traduction].

La présence de l'art contemporain autochtone sur la scène internationale reste encore largement paradoxale. Ce paradoxe pourrait se décliner de la façon suivante: l'art autochtone est souvent invoqué là où il est absent et, à l'inverse, il est encore trop souvent invisible là où il est présent. Cette étrange situation s'explique à la fois par la survivance du primitivisme dans le monde de l'art contemporain et par l'emprise du paradigme postcolonial sur la «_globalisation_» de l'art, paradigme qui se retrouve très souvent en conflit avec les revendications autochtones. » (Uzel, 2016, p. 27)

Pour faire suite à son argument, on pourrait affirmer que le *miyui kaya* de l'alligator Kapetawã et, par conséquent, la murale de MAHKU, ont été aussi absorbés par le paradigme postcolonial³⁰⁸ (mais aussi décolonial³⁰⁹) abordé par cette exposition. Comme nous l'avons vu plus haut, alors qu'il explique le récit, Ibã renforce l'idée que leurs ancêtres Huni Kuin ont traversé le pont à la recherche de meilleures conditions de vie. Cependant, à Venise le récit a été présenté comme une description du passage du détroit de Béring, à l'origine de la séparation entre différents peuples et lieux (Giufriada, 2024), et non comme un processus particulier vécu par les Huni Kuin dans le passé et actuellement incarné par MAHKU à travers sa pratique artistique. Insérée dans une proposition curatoriale qui présentait les Autochtones comme des « étrangers » sur leurs propres territoires et qui mettait l'accent sur les immigrants, les expatriés, les diasporiques et les réfugiés, l'œuvre et le *miyui kaya* ont finis, à mon avis, par être oblitérés dans son importance historique pour le peuple Huni Kuin, ainsi que dans son potentiel politique pour les artistes de MAHKU. Considéré ainsi, on peut s'interroger sur les possibilités pour une exposition aussi globale que la Biennale de Venise de prendre au sérieux les revendications, les stratégies politiques et les spécificités des pratiques

³⁰⁸ Selon Uzel : « Le paradigme postcolonial ignore le colonialisme de peuplement (« settler colonialism ») américain, canadien, australien ou néo-zélandais » et affirme que « la mondialisation produit de nouveaux espaces identitaires hybrides et déterritorialisés marquant la fin de l'identification de la culture à la nation et au territoire. Ces nouveaux espaces culturels seraient caractérisés par la migration, le nomadisme, la créolité, la transition, le décentrement, l'hybridité, autant de tropes qui ont donné leur titre à plusieurs expositions internationales d'art contemporain. Or, la déterritorialisation de l'art, tout comme l'idée d'un monde décolonisé, est fortement remise en cause par les artistes contemporains autochtones dont l'identité de même que les stratégies de résistance face au néocolonialisme sont intrinsèquement liées au territoire. » (Uzel, 2016, p. 28)

³⁰⁹ Dans un article publié avant son ouverture, Manuel Borja-Villel soulevait la question de savoir si une biennale peut être décolonisée. D'après lui: « I am quite sure that the Venice Biennale will grant visibility to some narratives that have been unjustly silenced, if not repressed. Nevertheless, if the people who produced those narratives are denied the possibility of creating their own frames of reference and cannot determine their own forms of governance, then *Foreigners Everywhere* will remain once more an empty gesture. Decolonisation is a two-way street. » (Borja-Villel, 2024). A mon avis, du moins en ce qui concerne la présence de MAHKU, le cadre de référence utilisé n'a pas rendu justice aux spécificités de leur production artistique, ni à leur potentiel politique à l'heure actuelle.

artistiques autochtones, souvent intrinsèquement liées à leur territoire (Uzel, 2016, p. 28). On peut par ailleurs se demander, pour reprendre les termes de Jolene Rickard:

Est-ce que les points de vue des peuples autochtones dont les terres ont été envahies et occupées, et qui vivent encore aujourd'hui dans des conditions que l'on peut qualifier de coloniales, sont pris en compte dans les grands circuits mondiaux de l'art contemporain, par exemple les nouvelles biennales (Dakar, Gwangju, La Havane), les nouvelles destinations culturelles (le Guggenheim Bilbao et le Guggenheim Abu Dhabi), les foires commerciales (Art Basel, Frieze London, l'Armory Show) et les publications internationales (Artforum, Frieze)? » (Rickard, 2013, p. 55)

À mon avis, la réponse à cette question est toujours non. Malgré l'effort de son commissaire, Adriano Pedrosa, en mettant sur un même pied d'égalité les autochtones, les immigrés et autres personnes déplacées, il a en quelque sorte effacé des enjeux essentiels de l'autochtonie, notamment le lien entre la culture et le territoire. Sans nier la portée et l'importance d'un tel événement pour MAHKU, je suis reparti de ce séjour à la Biennale de Venise en me souvenant des mots du grand artiste James Luna lors de sa participation à Venise en 2005.

I came back disillusioned. I did not really like all that I saw there - the power, the money, the small controlling group that runs what we call the contemporary art world. And I thought about this, and I am still thinking about this. I have come to the conclusion that we should make our own space and let them catch up for once. I have heard words about inclusion and exclusion, but let's lead rather than be led. Let's put our money and our minds together, start out slow, and develop a place where we honor our artists. Artists, not artist. We can showcase our emerging artists and people that have been working for a long time and deserve recognition for their many accomplishments, as well as all the artists in between. It might happen in Canada, or it might happen in D.C., but I would like to see it happen in my lifetime. I came back from Europe disillusioned, but there was no big illusion at the outset because I know that art is a business. If I came back with anything, it was that I may not be able to change this system, but, damn, it is not going to change me. (Luna, 2006, p. 146)

De retour à Jordão, les artistes du collectif ont pu constater l'ampleur des destructions causées par les inondations de fin février. Maintenant, peu à peu, ils reconstruisent leurs maisons et leurs champs à travers la vente de leurs toiles. À cet égard, pour reprendre les mots de Paul Chaat Smith: « Life after Venice is not radically different than before Venice, or even liberally different. » (Smith, 2006, p. 32). Bien que de nombreuses choses aient changé pour les membres du collectif au niveau de leur reconnaissance en tant qu'artistes à l'international, d'autres sont restés inchangés en ce qui

a trait à leur contexte de vie dans l'État de l'Acre au Brésil. Malgré les efforts considérables que les artistes de MAHKU déploient pour se déplacer et se faire entendre, il semble que cette communication se heurte à d'innombrables obstacles, dont le plus important est peut-être le manque de respect et de temps dont disposent les Allochtones pour se familiariser avec eux et leurs systèmes de pensée, base de leur création artistique. À son retour de la Biennale, Cleiber Bane, qui rappelons-nous est l'artiste qui a créé la méthode de traduction des chants en images qui sous-tend la pratique artistique de MAHKU, a décidé de se porter candidat au poste d'adjoint à la mairie de la municipalité de Jordão, dans une volonté d'apporter des changements plus notables pour sa famille et sa communauté. Les élections ont eu lieu en octobre, et il a été investi le 1er janvier 2025. Parmi les premières mesures qu'il a prises, il a fait entièrement repeindre son nouveau bureau, avec l'aide d'autres artistes de MAHKU, en y représentant l'alligator-pont *Kapetawã*. Comme nous l'avons vu précédemment, ce *miyui-kaya* évoque la possibilité de trouver de meilleures conditions et des terres plus fertiles. Après la longue période de violence infligée par les allochtones pendant le cycle du caoutchouc et ses effets postérieurs, les temps semblent enfin changer.

CONCLUSION

Aujourd'hui, presque treize ans après ma première rencontre avec le travail de MAHKU, notamment avec la reproduction de l'œuvre *Yutã Isinipatu* sur la couverture du catalogue de l'exposition *Histoires de Voir* organisée par la Fondation Cartier, je finis mon doctorat. Ce jour-là, en 2012, il m'était impossible de savoir ce que ce premier contact me réservait. Cette œuvre a agi telle une invitation à connaître avec patience et respect le travail de MAHKU et l'univers auquel il donne accès, mais aussi à devenir un *txai*. L'enchantement que j'ai ressenti a engendré une relation à long terme avec les membres du collectif, à partir de laquelle j'ai développé l'approche curatoriale décrite dans cette thèse. Depuis 2016, date de notre premier dialogue en personne, j'essaie de réfléchir et de considérer sérieusement les implications et les responsabilités qu'engendrent mes multiples positions en tant que *nawa*, *txai*, mais aussi *compadre* (compère) dans cette relation. C'est à partir de ces rôles, particulièrement celui de *txai*, et inspiré par le pacte ethnographique établi par l'anthropologue Bruce Albert et le chaman Davi Kopenawa depuis presque quarante ans déjà, que j'ai mis en place une forme de pacte curatorial avec MAHKU. Commissaire-*txai*. À la différence des pratiques curatoriales de type « safari » (Bishop, 2014), dans lesquelles des commissaires, Blancs pour la plupart, se rendent dans les endroits les plus reculés visant à ramener une nouveauté vers les centres d'art civilisés (Price, 1989), j'ai cherché à créer une démarche curatoriale collaborative avec MAHKU qui visait à co-construire, notamment avec Ibã Huni Kuin, le contexte de leurs expositions, tout en rendant justice à leur imagination conceptuelle.

L'objectif de cet pacte – dont ma démarche en tant que commissaire-*txai* est un prolongement – était de s'appropriier la position de pouvoir inhérente à cette pratique pour la mettre au service du collectif. Il s'agissait ainsi d'exploiter son potentiel à créer des liens — en créant de nouveaux *txai*-alliés pour le collectif —, à raconter des histoires et à générer de la valeur, tout en accompagnant le rayonnement du travail des artistes et leur démarche de souveraineté, qui guide leur trajectoire depuis le début. À cet effet, soucieux également de ne pas répéter une logique extractiviste qui ne ferait qu'exploiter les créations et les traditions des Autochtones sans rien leur apporter en retour, nous avons cherché à bâtir des situations ayant pour but de promouvoir leur production artistique sur le long terme, en tenant compte ainsi des aspects pratiques de leur travail. Dans ce sens, tout au long de notre collaboration, les besoins et demandes spécifiques des artistes

du collectif m'ont progressivement rapproché aussi d'un rôle de coproducteur. Ainsi, au-delà de la conception et de l'organisation des expositions, j'ai également pris en charge la logistique des déplacements et de l'hébergement des artistes, participé à la recherche de financements, assuré l'achat de matériel de peinture et organisé des ateliers pour la réalisation des œuvres. Nous avons ainsi créé les conditions matérielles nécessaires pour assurer une production continue. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'ils m'ont sollicité pour établir un partenariat avec une galeriste et pour les aider à intégrer le marché de l'art.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la vente des œuvres est aujourd'hui la principale source de revenus des artistes et de leurs familles, en leurs permettant non seulement de subvenir à leurs besoins quotidiens, mais aussi d'investir dans l'achat de bateaux, de maisons et de nouvelles terres. *Vende tela, compra terra (Vend de la peinture, achète des terres)* est ainsi devenu à la fois le slogan du collectif, ainsi que le titre de l'exposition de MAHKU que nous avons organisée dans le cadre de cette recherche-intervention. La priorité de notre travail commun à cet égard a toujours été de créer des projets qui apportent des bénéfices concrets pour la communauté, en cherchant à inverser, ne serait-ce que partiellement, la logique extractiviste qui prévaut encore trop souvent dans les relations avec ces territoires et leurs habitants. Ainsi, ces dernières années, au-delà de mon rôle de commissaire, j'ai également endossé celui de passeur-traducteur — non seulement entre savoirs et langues, mais aussi entre différents cadres disciplinaires, tels que l'anthropologie, les études curatoriales et les études autochtones. Cette position intermédiaire vise à répondre aux besoins spécifiques des artistes, notamment en explicitant et en défendant les singularités de leurs pratiques et de leurs productions artistiques. Pour reprendre les termes d'Ibã, j'ai travaillé de façon à « apprivoiser » d'autres Allochtones comme moi, réalisant alors une forme d'intervention au sens de Smith : « Intervening is directed then at changing institutions which deal with indigenous peoples and not at changing indigenous peoples to fit the structures. » (Smith, 1999, p. 147). En ce sens, je peux affirmer que ma thèse de doctorat a bel et bien été une thèse « intervention ».

S'ancrant dans une relation qui s'opère à travers la « bonne distance » (Lévi-Strauss, 1968, 1973), cette procédure est toutefois traversée par de nombreuses équivoques (Viveiros de Castro, 2004, 2014). Tel comme remarqué dans le chapitre 2, le fait d'être lié par la différence soulève une série de problématiques. Bien que depuis notre première rencontre les membres du collectif m'aient appris et continuent à m'apprendre - les questions que je leur ai posées sont incalculables et leur

patience est remarquable -, des malentendus persistent toujours. Je ne partage pas le même rapport qu'eux aux chants *huni meka*, l'*ayahuasca*, les *miyui kaya* et leur propre art. Nos singularités et différences cependant, au lieu d'être des obstacles, sont devenues des catalyseurs pour la collaboration. C'est à travers elles que nous avons organisé toutes les expositions décrites au chapitre 2 et particulièrement les initiatives qui constituent le volet intervention de cette thèse : l'exposition *Vende tela, compra terra*, le programme public *Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires* et la peinture murale du chant *Hawe Henewakame*. Ces trois projets sont nés d'un dialogue entre MAHKU, l'équipe de la SBC Galerie pour l'art contemporain et moi-même et se sont développés pendant près de deux ans, au cours desquels j'ai eu la responsabilité de faciliter la communication et les échanges entre chaque partie. Ensemble, nous avons mis en place un processus curatorial étendu reliant des personnes, des pratiques et des œuvres d'art, visant à faire rayonner la production artistique du collectif à l'international et à contribuer ainsi aux processus de reprise d'autonomie Huni Kuin, laquelle fut durement affectée, comme nous l'avons vu au chapitre 1, par les impacts et la violence engendrées par le cycle économique du caoutchouc. En entreprenant un tel projet de thèse durant la pandémie de Covid-19, il m'était ardu de prévoir sous quelles formes émergeraient les projets que nous souhaitions mener. En plus des obstacles causés par la pandémie, le projet initial élaboré par Ibã et moi a par ailleurs été décliné par plusieurs institutions muséales montréalaises. Toutefois, les résultats issus des diverses collaborations que ce projet de thèse a mis en mouvement ont largement dépassés mes attentes et me rendent particulièrement fier, notamment le dialogue inter-Nations qui s'est tissé entre les Huni Kuin et les Ilnus à Mashteuiatsh.

À présent que je termine ce parcours doctoral, je me demande quelle suite y aura-t-il pour mes relations avec les membres du collectif et quels sont les meilleurs chemins à suivre pour d'une telle démarche curatoriale. En douze ans d'existence du collectif - dont j'accompagne la trajectoire - énormément de bonnes choses se sont passées pour eux, dont le point culminant fut leur présence à la plus grande exposition d'art de la planète, qui a impliqué la production d'une gigantesque fresque murale et qui s'avère également leur plus important travail à ce jour. De nombreux questionnements se maintiennent toutefois quant à la suite de leur carrière artistique, particulièrement en ce qui a trait à leur présence à l'international et sur le marché de l'art, ainsi que les limites de l'élargissement du système de l'art. Par exemple, on peut se demander quelle est la

véritable agentivité du collectif dans son dialogue avec de grandes institutions artistiques, telles que la Biennale de Venise, et dans quelle mesure il parvient à imposer ses propres termes dans ces échanges. De plus, devront-ils transformer leur pratique artistique pour continuer à susciter l'intérêt des acteurs clés de la scène artistique ? Sinon, jusqu'à quand les invitations à de nouveaux projets se poursuivront-elles, compte tenu de l'appétit du monde de l'art pour la nouveauté ? Ayant travaillé avec eux depuis plusieurs années à promouvoir leur production artistique, ces questions m'interpellent. Je considère avoir une part de responsabilité en tant que commissaire-*txai*, puisque j'ai accompagné le collectif au cours de ces nombreuses opportunités qui leur ont permis d'entrer dans le circuit de l'art contemporain³¹⁰.

Malgré le fait que ces questions — sur lesquelles j'espère me pencher davantage dans le futur — restent pour l'instant sans réponses, je pense qu'il est essentiel de continuer à promouvoir des rencontres et des échanges entre MAHKU et d'autres artistes autochtones, comme nous l'avons fait pendant ce doctorat, mais aussi de renforcer la dimension locale du collectif et les liens avec leur communauté, cette dernière étant une dimension souvent négligée par les commissaires et les institutions artistiques allochtones mais qui fait pourtant sens avec la visée initiale du collectif de revendiquer leur autonomie culturelle et territoriale. À cet effet, je suis retourné à Jordão en octobre 2024 pour organiser, avec l'actuel vice-maire Cleiber Bane, la peinture d'un mural sur sa maison et son atelier³¹¹. La peinture représentait une occasion de présenter à sa famille ce que les artistes du collectif accomplissent lors de leurs déplacements professionnels avec MAHKU, tout en mettant en valeur leur culture dans une ville où la majorité des gens entretient des préjugés à leur égard. Les deux murales publiques réalisées précédemment dans la municipalité, l'une au Secrétariat de l'Éducation et de la Culture (SEMEC) en 2017, auquel j'ai participé, et l'autre à l'aéroport local en 2019, ont été effacées par l'administration municipale précédente. Le chant choisi par Bane pour cette murale était le même que celui réalisé à Montréal : *Hawe Henewakame*. Il l'a choisi parce que,

³¹⁰ À cet effet, à l'heure où j'écris ces lignes, le collectif se prépare à participer au projet *Future Ours*, une exposition d'art publique à New York commissarié par Patricia Domínguez, Jeppe Ugelvig et Hans Ulrich Obrist, avec un petit projet qui porte sur la pratique consistant à vendre des toiles pour acheter des terres. Pour en savoir plus, voir: <https://www.art2030.org/projects/future-ours>

³¹¹ Ce projet ne fait pas partie du volet intervention de ce doctorat, mais il illustre le désir de réciprocité qui sous-tend l'approche du commissaire-*txai*. Il a été réalisé après le dépôt initial de la thèse. Quelques photos de ce projet sont disponibles à l'adresse suivante : https://www.instagram.com/p/DFgQ1QtPAg7RWGKNlhmOtX-f5oFoc4em8tsP6k0/?img_index=1

selon Bane, après la période des disputes politiques et des élections, c'était le moment de calmer et d'apaiser. Comme d'habitude dans leur processus artistique, l'artiste responsable de l'œuvre – ici, Bane – a effectué toutes les premières marques des figures en noir, le reste de la réalisation étant collectif. Les bords de la murale ont été remplis avec le motif de la maille de la *jiboia*, et au centre de la peinture, sur la façade de sa maison, Bane a choisi de représenter Yube Inu, l'ancêtre Huni Kuin qui, comme nous le savons, a appris le préparatif du *nixi pae* des *jiboias* et l'a ensuite enseigné à son peuple. Le nom du projet, *Xinã Inu*, « maître des savoirs », se réfère à lui.

Lorsque nous étions encore à Jordão, Bane m'a confié son souhait d'élargir ce projet et de collecter des fonds afin que toutes les maisons des Huni Kuin de la municipalité puissent être peintes. Cette initiative devrait constituer la prochaine étape de notre pacte curatorial et de ma démarche en tant que commissaire-*txai*. De ce fait, même si cette étape doctorale s'achève ici, cette démarche, engagée et attentive aux besoins spécifiques des artistes, est appelée à se poursuivre. Comme mentionné précédemment, l'objectif principal de notre pacte curatorial était de promouvoir la production artistique du collectif et d'accompagner les processus de reprise d'autonomie des Huni Kuin. D'une part, au regard de l'ampleur des réalisations du collectif ces dernières années, il me semble que nous avons atteint cet objectif. D'autre part, il est désormais essentiel d'adopter un regard plus critique sur l'appropriation et l'exploitation de la production artistique autochtone contemporaine par le système artistique, y compris le marché. À cet égard, Robin Boast souligne pertinemment que les musées, en tant que zones de contact, ne sont généralement pas des espaces de réciprocité, mais plutôt des lieux d'appropriation asymétrique. Selon lui : « No matter how much we try to make the spaces accommodating, they remain sites where the Others come to perform for us, not with us. » (Boast, 2011, p. 63). Il est donc légitime de se demander dans quelle mesure les institutions artistiques, en particulier celles du *mainstream*, telles que la Biennale de Venise, sont réellement prêtes à se transformer pour établir de véritables relations avec les peuples autochtones et leurs pratiques artistiques.

Je peux imaginer que certains percevront peut-être dans la démarche exposée ici une prolongation des logiques d'appropriation et des asymétries inhérentes à ces espaces. Sans jamais nier l'existence de ces tensions, j'espère néanmoins avoir montré qu'il est parfois possible de les détourner et de les reconfigurer, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles formes d'engagement fondées sur un dialogue à long terme et un partage effectif de l'autorité. À cet égard, j'aimerais dire que la

démarche décrite ici représente le moyen que j'ai trouvé pour restituer la générosité des enseignements et la patience des artistes du collectif au cours de ces dernières années. Ainsi, en guise de conclusion de cette thèse, je me permets de citer une dernière fois les propos d'Ibã, en reproduisant la phrase qu'il m'a dédié dans le catalogue de l'exposition *MAHKU* : « *Mirações: Txai Dani, continua mirando sonho do nixi pae* »³¹². En dépit des tensions et conflits inhérentes à cette collaboration, j'espère que nous pourrions continuer à rêver ensemble.

³¹² « Txai Dani, continue à *mirar* le rêve du *nixi pae* ». (Notre traduction)

ANNEXE A
DOCUMENTS SUPPLÉMENTAIRES LIÉS AUX PROJETS QUI CONSTITUENT LE
VOLET INTERVENTION DE CETTE THÈSE

Exposition Vente tela, compra terra

Lieu et date: SBC Galerie d'art contemporain du 3 septembre au 22 octobre 2022

Texte de présentation de l'exposition: <https://www.sbcgallery.ca/mahku>

Images de l'exposition:

https://drive.google.com/drive/folders/1PeYHZykAiAskiOQKn8y0o-71N4CPQ09e?usp=drive_link

Crédits: Freddy Arciniegas

Textes dans l'exposition:

<https://drive.google.com/drive/folders/1yzvrrpTOGHHNSYtjtzHoVZvIjsIIdem2?usp=sharing>

Audios dans l'exposition:

<https://drive.google.com/drive/folders/1zDYkOsPbwT0lACFIqoecokxfVVRa37F1?usp=sharin>

Vidéos dans l'exposition:

<https://drive.google.com/drive/folders/1zKTPE3515ZWFWIAtfUNiob2a1jgTC2kK?usp=sharing>

Images de la table ronde d'ouverture:

https://drive.google.com/drive/folders/1Pt_dsjfcGhwTtygdLpU0WXrEMisiZsIJ?usp=sharing

Crédits: Antoine Bertron

Réactivation de l'exposition Vende tela, compra terra

Lieu et date: Musée Innu de Mashteuiatsh du 29 février 2024 au 27 mai 2024

Photos:

<https://drive.google.com/drive/folders/1uI2Dq873JzqHyDzDQB2GnKKvfdrZ9XQa?usp=sharing>

Crédits: Musée Innu de Mashteuiatsh

Programme public Assi sheueiau / Mai Kemaname Kani / Échos des territoires

Lieu et date: Musée Innu de Mashteuiatsh les 11 et 12 juillet 2023

Texte de présentation: <https://www.sbcgallery.ca/assisheueiaumaikemanamekani>

Vidéo:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-BHRvuva7FCIhCRs0tkR22TMqJgLJrth?usp=sharing>

Crédits: Musée Innu de Mashteuiatsh

Photos:

<https://drive.google.com/drive/folders/1t7RVKiI-NPg5z448hHGS4pmaa0stsr1h?usp=sharing>

Crédits: Antoine Bertron

Murale Hawe Henewakame

Lieu: Murs de la Piscine Paul-Émile Sauvageau du parc L.-O.-Taillon dans l'arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve au 9200 Rue Notre Dame E, Montréal.

Texte de présentation: <https://www.sbcgallery.ca/mahkumural>

Vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=FdGkpQ0R7Zc>

Crédits: Diego Rivera Kohn et Freddy Arciniegas.

Photos:

https://drive.google.com/drive/folders/1s8cqHpfg3SU70cmy0fIQIVzpUux_KGAw?usp=sharing

Crédits: Freddy Arciniegas.

D'autres informations: <https://artpublicmontreal.ca/en/oeuvre/hawe-henewakame/>

ANNEXE B

LE MIYUI KAYA DE NAĪBU

Ce récit m'a été raconté par Ibã Huni Kuin le 10 mai 2023 en utilisant la plateforme Zoom. Il était à Uberlândia (Brésil) et j'étais à Montréal (Canada).

Le récit raconte que Naĩbu a été désigné par ses parents pour épouser sa tante Tsatsa Máxi. « Tsatsa Máxi, je vais te donner Naĩbu, cet homme est très travaillant, il chasse, il s'occupe de la maison, il ne se heurte ni ne se bat avec personne, il fait simplement son travail », lui disaient les parents de Naĩbu. Un jour, alors que Tsatsa Máxi était sortie pour aider sa mère Bimi à faire les récoltes, elle a été kidnappée en chemin par Rãtaika l'enchanteur. Naĩbu, en l'apprenant, triste de la disparition de sa femme, a décidé de disparaître et de s'enfuir dans le ciel. « Ne fais pas cela, mon fils, il est impossible de monter au ciel », lui a dit sa mère. Naĩbu rétorque que oui, c'est possible, et s'est mit à construire l'échelle pour y parvenir. Jour après jour, mois après mois, il continuait à avancer et à monter de plus en plus haut. Lorsque son escalier atteignit la hauteur des arbres de la forêt, le vent l'a brisé et a fait voler Naĩbu très loin³¹³. Il a traversé plusieurs *igarapés* (des petits ruisseaux) et est tombé dans le territoire du peuple Benku Nawa. Ces personnes, effrayées par l'apparition d'un étranger, se demandaient pourquoi Naĩbu s'était rendu là. Naĩbu, tenant toujours un morceau de son échelle, très étourdi par sa chute, croyait avoir atteint le ciel. Il a expliqué aux gens du peuple Benku Nawa que sa femme était partie et qu'il ne supportait pas de vivre seul. Les gens lui expliquèrent qu'il n'était pas au paradis, qu'ils étaient le peuple Benku Nawa, et l'invitèrent à rester. Naĩbu a accepté et dit qu'il travaillerait pour eux à nettoyer les champs, à planter et à récolter pour eux.

Après quelques mois à vivre là-bas, les Benku Nawa l'invitèrent à pêcher, l'avertissant des dangers de la chasse, en raison des pièges de Rãtaika, qui était capable de fabriquer une trappe pleine de belles plumes d'ara, qui brillent, vibrent et attirent celui qui la trouve. C'était la raison pour laquelle, disaient-ils, les Benku Nawa évitaient la chasse et préféraient la pêche. Ils ont alors préparé tous ensemble le *tingui*, une plante toxique pour les poissons, et partirent en groupe à la pêche.

³¹³ À ce moment-là, Ibã a dit : Naĩbu est allé, plus ou moins, de Chico Curumim (le village où il vit dans l'État d'Acre) au Canada.

Cependant, Rataika avait relâché au milieu du chemin les grandes fourmis appelées *taioca*. Les Benku Nawa passèrent au-dessus d'elles, mais Naĩbu, peu habitué, décida de les contourner, ce qui lui conduisit à entrer dans les bois, où il découvrit un petit monticule avec des plumes d'ara brillantes. Sans se souvenir de l'avertissement qui lui avait été donné, Naĩbu s'approchant et en essayant de ramasser les plumes, elles l'attrapèrent et il se retrouva pris dans le piège de l'enchanteur. Rātaika arriva peu après, son pénis emballé dans un panier, armé de *pupunha* (un palmier typique de la région) et d'une hache en pierre, heureux de pouvoir manger de la nouvelle viande. Il décida d'abord de saigner Naĩbu en lui enfonçant un morceau de *pupunha* dans le nez, puis il attacha Naĩbu avec une liane pleine d'épines, et l'emmena dans sa maison. Dans la maison voisine de celle de Rātaika vivait Tsatsá Maxi. Rātaika la nourrissait toujours avec ce qu'il rapportait de la chasse, mais cette fois-ci, il décida de ne pas la lui donner, car il se rendit compte que Naĩbu et Tsatsá Maxi étaient tous deux du même peuple.

Rātaika devait toutefois aller chercher du bois à une demi-heure de chez lui, pour rôtir Naĩbu sur les braises avant de le manger. Lorsqu'il partit, Tsatsá Maxi, trouvant étrange qu'elle n'ait pas été nourrie, décida d'aller voir ce qui avait été chassé. Lorsqu'elle sortit de sa maison, elle trouva Naĩbu meurtri, attaché à côté du feu sur lequel il devait être rôti. Tsatsá Maxi, dans un mélange de joie et d'inquiétude, défit les nœuds de la vigne, le baigna, nettoya ses blessures, le nourrit et enfin le cacha dans sa propre maison. Cependant, puisque toutes les choses que Rātaika possédait étaient capables de parler, qu'il s'agisse de feu, d'eau ou de perroquets, Tsatsá Maxi négocia avec eux pour qu'ils ne disent rien à Rātaika au sujet du Naĩbu. Lorsque Rātaika revint, ne trouvant pas Naĩbu, interrogea Tsatsá Maxi, qui lui répondit qu'elle n'en savait rien. Rātaika se tourna alors vers le perroquet, qui resta muet. Menacé de se faire couper la langue, le perroquet répondit : « C'est de ton côté ». Même avec cet indice, Rātaika, furieux, ne put retrouver Naĩbu et dû partir de nouveau à la chasse.

Après quelques mois, Tsatsá Maxi découvrit qu'elle était enceinte de Naĩbu. Elle mentit à Rātaika en lui disant que l'enfant était le sien et lui, heureux de cette nouvelle, décida d'aller chercher du génipap pour faire la première peinture corporelle de l'enfant après le séchage du cordon ombilical³¹⁴. À ce moment, fatigué d'être caché dans la maison, Naĩbu décida lui aussi de sortir

³¹⁴ D'après Lagrou : « L'enfant et sa mère ne quitteront la moustiquaire pour la première fois que lorsque le cordon ombilical de l'enfant sera sec. C'est alors qu'un proche parent, considéré comme travailleur et savant,

pour aller chercher du génipap, sachant que l'enfant était bien de lui. Alors qu'il grimpait dans l'arbre pour s'en procurer, Rātaika le trouva. Pour ne pas se faire attraper, Naību prit de nombreux fruits de génipap qu'il avait récoltés et les jeta toutes par terre. Il se dit que pendant que Rātaika les ramasserait, il pourrait s'échapper, et ainsi il réussit à s'enfuir.

Courant très vite, Naību arriva chez un autre peuple : les Tsuna Nawa. Lorsque Naību y arriva, ils étaient tous en train de pêcher. Naību leur expliqua qu'il fuyait Rātaika et les gens décidèrent de l'aider. Pour ce faire, ils creusèrent un grand trou et l'enterrèrent, ne laissant sortir que son nez. Rātaika arriva bientôt, demandant où était Naību. Il disait que la trace de Naību remontait jusque-là. Les Tsuna Nawa lui mentirent, disant qu'ils n'en savaient rien. Rātaika émit alors un pet très nauséabond qui rendit tout le monde malade, y compris les animaux et les arbres. Naību eut du mal à supporter l'odeur, mais il réussit à l'endurer et à rester caché. Rātaika renonça donc à chercher Naību et rentra chez lui.

Naību était déterminé à retrouver sa famille et à retourner dans son ancien village. Les Tsuna Nawa lui expliquèrent qu'il était très loin et que sa famille pleurait de chagrin. Naību décida alors de partir, et en chemin il rencontra un agouti femelle, qui lui demanda : « *Txain*, que veux-tu ? » Naību lui expliqua son histoire, qu'il était persécuté par Rātaika et qu'il était à la recherche de sa famille. L'agouti expliqua le chemin, mais Naību lui demanda de l'y emmener. L'agouti hésita, dit qu'elle était très laide et que les gens de Naību se moqueraient d'elle. Naību insista et l'agouti finit par accepter. Naību chevaucha l'agouti, mais lorsqu'elle courait, son vagin apparaissait, ce qui faisait rire Naību. L'agouti, irritée, se mit en colère et quitta Naību. Seul, il monta sur le palmier pour dormir. Le lendemain à l'aube, Naību trouva de nombreux champignons qui lui demandèrent : « *Txain*, que veux-tu ? » Naību raconta de nouveau son histoire et dit qu'il était à la recherche de sa famille. Les champignons l'encouragèrent à le suivre, en lui indiquant le chemin. Naību continua et, sur le chemin, rencontra un grand *boa constrictor*. Ce dernier lui demanda aussi : « *Txain*, que veux-tu ? » Naību expliqua à nouveau qu'il avait réussi à échapper à Rātaika et qu'il était à la

ou un maître de chant, va, en chantant un chant rituel, teindre l'enfant en noir avec du génipap en lui peignant le front avec le motif d'un épi de maïs. La chanson chantée pendant la peinture invoque le pelage sombre des singes et les plumes noires de certains oiseaux. La peinture noire protège le corps et le rend invisible aux prédateurs *yuxin*. Si l'enfant est de sexe féminin, la chanteuse sera une femme, travailleuse et compétente, qui agira de la même manière que son homologue masculin, en changeant seulement le motif sur son front, qui sera celui de la graine de coton. » (Lagrou, 2007, p. 308)

recherche de sa famille. Le *boa* dit qu'il connaissait également Rātaika, qu'il lui avait pris une partie de son corps, et lui indiqua le chemin pour retrouver sa famille. Naību poursuivit sa route et découvrit une petite maison. À l'intérieur vivait une belle femme qui filait toujours du coton. Cette femme nourrit Naību et l'invita à rester avec elle. Il accepta et, au moment de se coucher, il lui demanda si elle voulait faire l'amour avec lui. Cependant, la femme, avait beaucoup de poils et Naību n'arrivait pas à trouver son vagin. Il commença à les retirer, à la recherche de son vagin, mais cela irrita la femme, qui le mit à la porte.

Poursuivant son voyage, Naību rencontra un jaguar, qui lui demanda : « *Txain*, que veux-tu ? ». Naību lui expliqua encore une fois la situation. Le jaguar lui dit qu'un morceau d'os était coincé dans sa bouche et lui demanda de l'aide pour le retirer. Naību lui enleva l'os de la bouche et en retour, le jaguar décida de chasser pour lui. Il tua des tapirs, des cochons, des cerfs et des singes pour que Naību puisse arriver avec de la nourriture dans son ancien village. Le jaguar emballa le gibier dans un petit panier de paille et conduisit Naību tout près de son ancienne maison. Il lui remit le panier en précisant que c'était à la mère de Naību de l'ouvrir. Naību trouva étrange que le panier soit si petit et si léger. Contrairement à l'ordre du jaguar, il l'ouvra pour voir ce qui se trouvait à l'intérieur, et tous les animaux qu'il contenait s'enfuirent à l'exception d'un cerf. Les animaux étaient en fait vivants. Ainsi, Naību arriva enfin chez lui et retrouva sa mère.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, T. E., Holman Jones, S. L., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.

<http://www.myilibrary.com?id=643715>

Albert, B. (2016). Écrire « au nom des autres » : retour sur le pacte ethnographique. Dans: Menget, P., & Erikson, P. (dir.) *Trophées : études ethnologiques, indigénistes et amazonistes offertes à Patrick Menget*, vol. 1 : Couvade, terrains et engagements indigénistes. (pp. 109-118). Société d'ethnologie

Almeida, A. W. B. D. (2013). Nova Cartografia Social: territorialidades específicas e politização da consciência das fronteiras. _____. *Povos e Comunidades Tradicionais*. Manaus: PNCSEA/UEA, 157-173.

Almeida, M. W. B. de. (2021). Anarquismo Ontológico e Verdade no Antropoceno. *Ilha Revista De Antropologia*, 23(1), 10–29. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2021.e78405>

Alzugaray, P. (2024, 27 avril). Bienal de Veneza Terra Indígena. *Revista seLecT_ceLesTe*: <https://select.art.br/bienal-de-veneza-terra-indigena/>

Aquino, T. V. (1982). *Índios kaxinawá: de seringueiro caboclo a peão acreano*. Rio Branco: Empresa Gráfica Acreana.

Aquino, T. V. D., & Iglesias, M. P. (2002). Os Kaxinawá. *Enciclopédia da Floresta: o alto Juruá—práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ash-Milby, K. (2022). *Wisdom in Beauty: Respect in Indigenous Curation*. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 98-102). Routledge.

Barriendos, J. (2005). Localizando lo idéntico/globalizando lo diverso. El "activo periferia" en el mercado global del arte contemporáneo. *Boletín Gestión Cultural*, (12). Récupéré de www.gestioncultural.org.

Belaunde, L. E. (2011). Visión de espacios en la pintura del sheripiari asháninka Noe Silva Morales. *Mundo Amazónico*, 2, 365-378.

Berbert, P. (2019). Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais. Monografia. Pós-graduação Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado.

Bishop, C. (2007). What is a Curator? *Idea: Arta + Societate*. Consulté à l'adresse: https://monoskop.org/images/e/e1/Bishop_Claire_2007_What_Is_a_Curator.pdf

Bishop, C. (2014). Making art global. *Artforum*, 52(7). Consulté à l'adresse: <https://www.artforum.com/columns/making-art-global-219372/>

Bittencourt, E. (2024, 12 avril). MAHKU's Monumental Murals Depict the Unspoken. *Frieze Magazine* : <https://www.frieze.com/article/ela-bittencourt-mahku-venice-242>

Boast, R. (2011). NEOCOLONIAL COLLABORATION: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56–70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>

Borja-Villel, M. (2024, 12 avril) Is it possible to decolonise a Biennial?. *ArtReview*. <https://artreview.com/is-it-possible-to-decolonise-a-biennial-venice-biennale-2024-foreigners-everywhere/>

Buren, D. (1972). Exposition d'une exposition. *Documenta*, 5, 1972.

Camargo, E., & Villar, D. (2013). *Huni kuin hiwepaunibuki = A história dos caxinauás por eles mesmos = La historia de los cashinahuas por ellos mismos*. Ed. SESC.

Cardinal-Schubert, J. (2005). Flying with Lotus. Dans Making a noise! : aboriginal perspectives on art, art history, critical writing and community (pp. 26-29). Banff International Curatorial Institute.

Carnevale, M. (14 mars 2024). A palavra como flecha – Ibã Huni Kuin. Amazônia Real. <https://amazoniareal.com.br/especiais/a-palavra-como-flecha-iba-huni-kuin/>

Cesarino, P. D. N. (2006). De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, 12(1), 105-134.

Cesarino, P; Jablonski, D; Rjeille, I. (2013). O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador. Dans : Máquina de escrever, Rio de Janeiro, Capacete.

Chandès, H., & Fondation Cartier. (2012). Histoires de voir. Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Chaumeil, J. P. (2010). Historia de Lince, de Inca y de Blanco. La percepción del cambio social en las tradiciones ameríndias. *Maguaré*, (24 N. Esp.).

Clifford, J. (1997). *Routes : travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.

Clifford, J., Marcus, G. E. (1986). *Writing culture : the poetics and politics of ethnography : a School of American Research advanced seminar*. University of California Press.

Comissão Pró-Índio do Acre. (2002). Índios no Acre: organização e história. Comissão Pró-Índio do Acre.

Coutinho, T. (2016). FOREST SHAMANISM IN THE CITY: THE KAXINAWÁ EXAMPLE. *Sociologia & Antropologia*, 6(1), 159–179. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016v617>

Da Cunha, M. C. (1998). Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, 4(1), 7-22.

Deloria, V. (1969). *Custer died for your sins : an Indian manifesto*. University of Oklahoma Press.

Descola, P. (2009). L'envers du visible : ontologie et iconologie. Dans T. Dufrêne & A.-C. Taylor (Éds.), *Histoire de l'art et anthropologie : actes de colloque du musée du Quai Branly Jacques Chirac*. Paris : Musée du quai Branly Jacques Chirac.

Deshayes, P. (1999). Les mots, les images et leurs maladies : chez les indiens huni kuin de l'amazone. Loris Talmart.

Dickenson, R., Hill, G. A., Lalonde, C., Chaput, D., Dufresne, C., & Musée des beaux-arts du Canada. (2020). *Àbadakone*. Musée des beaux-arts du Canada.

Dinato, D. (2018). Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin).l recurso online (142 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

Dinato, D. (2021). “Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU) / “Sell painting, buy land” and other forms of political action by the Movement of Huni Kuin artists (MAHKU). *Arte E Ensaios*, 27(41), 50–73. <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>

Dinato, D (2022a). MAHKU: “Antes era o Kapetawã, hoje é a LATAM”. Dans: Lemos, B., Baniwa, D., Lafuente, P., & Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (2022). *Nakoada : estratégias para a arte moderna*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Dinato, D. (2022b). Variações do txaiísmo: algumas formulações sobre o curador-txai. *Revista Estado Da Arte*, 3(2). <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64347>

Dinato, D. (2023). Ver a transformação, transformar-se para ver. Dans: *Mahku : Mirações*. (G. Giufrida & A. Pedrosa, Eds.) (Primeira edição). MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Eshell, J. (2017). “A arte faz o índio sair da invisibilidade e entrar no universo do pensador”. Diário Catarinense, Florianópolis, 11/04/2017. Dernier accès en 05 sept 17.

Eshell, J. (2021). Txaísmo. Texte de l'exposition Moquém_Surarî : arte indígena contemporânea. MAM-SP.

Eshell, J. (2023). Art is not a joke. Dans: G. McMaster et N. Vincent (commiss.) Arctic amazon : networks of global indigeneity. Goose Lane Editions.

Escobar, A. (2016). Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South. *Antropólogos Iberoamericanos En Red*, 11(01), 11–32. <https://doi.org/10.11156/aibr.110102e>

Fraser, M., & Jim, A. M. W. (2018). INTRODUCTION: What is Critical Curating? /Qu'est-ce que le commissariat engagé?. *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 43(2), 5-10.

Flynn, A. (2020). The curator, the anthropologist: ‘presentialism’ and open-ended enquiry in process. Dans Sansi-Roca, R. (Ed.), *The anthropologist as curator*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781003086819>

Fundação Nacional dos Povos Indígenas. (2021, 12 février). Povos Isolados. Ministério dos Povos Indígenas. <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato-2/povos-isolados-1>

Garneau, D. (2014). *Indigenous Art: from ppreciation to art criticism*. McLean, I. (dir.). Double desire : transculturation and indigenous contemporary art. Cambridge Scholars Publishing.

Garneau, D. (2016). Imaginary spaces of conciliation and reconciliation: Art, curation, and healing. *Arts of engagement: Taking aesthetic action in and beyond the truth and reconciliation commission of Canada*, 21-41.

Garneau, D. (2022). From colonial trophy case to non-colonial keeping house. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 235-246). Routledge.

Gell, A. (1996). Vogel's Net Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, 1(1), 15–38. <https://doi.org/10.1177/135918359600100102>

Giufriada, G. (2023). Mirações: pessoas de verdade pintam. Dans: *Mahku: mirações*. (G. Giufriada & A. Pedrosa, Eds.) (Primeira edição). MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Giufriada, G. (2024, 10 avril). MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin). La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/mahku-movimento-dos-artistas-huni-kuin>

Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Presses Universitaires de France.

Glicenstein, J. (2021). Qu'est-ce qu'un auteur (d'exposition) ? *Captures*, 6(2). <https://doi.org/10.7202/1088413ar>

Goldstein, I., & Labate, B. C. (2017). Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, 23(3), 437-471.

Gouvernement du Canada. (2024, 23 juillet). Les pensionnats autochtones. <https://parcs.canada.ca/culture/designation/pensionnat-residential>

Halperin, J. (2024, 13 avril). Indigenous Artists Are the Heart of the Venice Biennale. *New York Times*: <https://www.nytimes.com/2024/04/13/arts/design/indigenous-venice-biennale.html>

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Heinich, N. & Pollak, M. (1989) Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 31^e année n°1, Janvier-mars.

Hill, G. A., Hopkins, C., Lalonde, C., & Musée des beaux-arts du Canada. (2013). *Sakahàn : art indigène international*. Musée des beaux-arts du Canada.

hooks, b. (1995). *Art on my mind: visual politics*. New Press.

Hopfener, B., Igloliorte, H., Phillips, R., Robertson, C., Tiampo, M. (2020). *Faire monde. Art autochtone et modification*. Dans Dickenson, R., Hill, G. A., Lalonde, C., Chaput, D., Dufresne, C., & Musée des beaux-arts du Canada. (Dir), Àbadakone. Musée des beaux-arts du Canada.

Huni Kuin, I. (2013). *Dessinateurs Huni Kuin*. Dans H. Chandès (dir.). *Histoires de voir*. Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Huni Kuin, B. Huni Kuin. *Hawe henewakame*. Communication personnelle. 20 août 2018.

Huni Kuin, B. Huni Kuin. *Jiboia*. Communication personnelle. 4 août 2023.

Huni Kuin, B. Huni Kuin. *Miração na tela*. Communication téléphonique. 01 juin 2022.

Huni Kuin, M. Huni Kuin. *Pintura ateliê*. Communication téléphonique. 15 août 2024.

Huni Kuin, I. Huni Kuin. *Autonomie*. Communication téléphonique. 25 février 2023.

Huni Kuin, I. Huni Kuin. *Miração*. Communication téléphonique. 28 juillet 2022.

Huni Kuin, I. Huni Kuin. *Parler au nixi pae*. Communication téléphonique. 20 août 2023.

Huni Kuin, I. Huni Kuin. *Vends toile, achète des terres*. Communication téléphonique. 10 juin 2022

Huni Kuin, I. Huni Kuin. *Xinã Betxibainai*. Communication téléphonique. 29 mai 2023.

Ibã, Isaías Sales Kaxinawá (Ibã Huni Kuin). (2006). Nixi pae: O espírito da floresta. Rio Branco: Comissão Pró-Índio.

Ibã, Isaías Sales Kaxinawá (Ibã Huni Kuin). (2007). Huni Meka: cantos do Nixi Pae. Rio Branco: Comissão Pró-Índio.

Iglesias, M. P. (2003). Ocupando e comprando para construir o território: estratégias Kaxinawá para o reconhecimento e a regularização de novas terras indígenas no Município de Jordão, Estado do Acre. Anais do XXVII Encontro Anual da ANPOCS. GT Povos Indígenas. Caxambu (MG).

Iglesias, M. M. P. (2008). Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Igloliorte, H. L., & Taunton, C. (2022). The Routledge companion to indigenous art histories in the United States and Canada. Routledge. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=7152199>

Instituto Socioambiental (2024). O que são Terras Indígenas?. https://terrasindigenas.org.br/pt-br/o_que_sao_terras_indigenas

Jesus, N. T. (2022). Manifestações estéticas indígenas : pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado Da Arte*, 3(2), 457–463. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614>

Jérôme, L. (2008). L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones. Un terrain politique en contexte atikamekw. *Anthropologie et Sociétés*, 32(3), 179–196. <http://dx.doi.org/10.7202/029723ar>.

Keifenheim, B. (1990). Nawa: un concept clé de l'altérité chez les Pano. *Journal de la Société des Américanistes*, 79-94.

Keifenheim, B. (2002). Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: O uso ritual da ayahuasca. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 97-128.

Keifenheim, B., et Magand, C. (1997). Futurs beaux-frères ou esclaves ? Les « Kashinawa » découvrent des indiens non contactés. *Journal de la Société des Américanistes*, 141-158.

Kelly Luciani, J. A. (2011). [Review of *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, coll. « Terre Humaine », by D. Kopenawa, B. Albert, & J. Malaurie]. *Journal de La Société Des Américanistes*, 97(1), 339–357. <http://www.jstor.org/stable/24606471>

Kensinger, K. M. (1995). How real people ought to live : the cashinahua of eastern peru. *Prospect Heights: Ill*

Kopenawa, D. et Albert, B. (2010). *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon.

Krenak, A. (2016). As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. BIENAL SÃO PAULO. *Incerteza Viva. Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 169-188.

Krenak, A. (2022). *Futuro Ancestral*. Companhia das letras.

Lagrou, E. M. (1991). *Uma Entografia da Cultura Kaxinawá. Entre a Cobra e o Inca*. Master's thesis, University of Florianópolis.

Lagrou, E. M. (1992). *Uma experiência visceral*. Dans: *Trabalho de campo e subjetividade*. Florianópolis: UFSC.

Lagrou, E. M. (1998). *Cashinahua cosmovision: a perspectival approach to identity and alterity* (Doctoral dissertation, The University of St Andrews).

Lagrou, E. M. (2002). O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. *Mana*, 8, 29-61.

Lagrou, E. (2007). À fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). PPGSA-UFRJ.

Lagrou, E. (2009). Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte.

Lagrou, E. (2011). Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?. *Revista de Antropologia*, 747-780.

Lagrou, E. (2015). Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*, (20).

Lagrou, E. (2018). Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. *Sociologia & Antropologia*, 8, 133-167.

Lagrou, E. (2020). Arte indígena contemporânea e o nascimento de uma figuração huni kuin. Dans: Borges, K. V. O; Meirelles, L. M. *Arte indígena contemporânea: experiência de uma residência artística*. Uberlândia: UFU.

Lagrou, E. (2021). Devir jiboia. *Cadernos Selvagem*, 25. Récupéré de https://selvagemiciclo.org.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO25_ELSLAGROU.pdf

Lagrou, E. (2023). Figures, patterns, and songs: Traditional knowledge and contemporary art movements in the Amazon. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 79(1), 34-51.

Lagrou, E., & Belaunde, L. E. (2011). DO MITO GREGO AO MITO AMERÍNDIO: UMA ENTREVISTA SOBRE LÉVI-STRAUSS COM EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO. *Sociologia & Antropologia*, 1(2), 9–33. <https://doi.org/10.1590/2238-38752011v121>

Larivée, C., & Eshrāghi, L. (2020). *D'horizons et d'estuaires : entre mémoires et créations autochtones*. Éditions Somme toute.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensee sauvage*. Plon.

- Lévi-Strauss, C. (1968). *L'origine des manieres de table* (Ser. Mythologiques, 3). Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie structurale deux*. Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1991). *Histoire de lynx*. Plon.
- Lévi-Strauss, C. & Eribon, D. (1988). Chapitre 15. L'exercice de la pensée. Dans : C. Lévi-Strauss & D. Eribon (Dir), *De près et de loin* (pp. 247-253). Paris: Odile Jacob.
- Lima, D., & Pozzobon, J. (2005). *Amazônia socioambiental: sustentabilidade ecológica e diversidade social*. *Estudos avançados*, 19, 45-76.
- Lind, M., & Wood, B. K. (2010). *Selected Maria Lind writing*. Sternberg Press.
- Lind, M. (2012). *Performing the curatorial: an introduction*. En: Lind, M. (Ed.). *Performing the curatorial : within and beyond art*. Sternberg Press.
- Mahku. (2013). *Estatuto social da associação Movimento dos Artistas Huni Kuin*. Tarauacá.
- Maroja, C. (2019). The Persistence of Primitivism: Equivocation in Ernesto Neto's *A Sacred Place* and Critical Practice. *Arts*, 8(3), 111. <https://doi.org/10.3390/arts8030111>
- Martin, L.-A., Banff Centre for the Arts, Walter Phillips Gallery, & Banff International Curatorial Institute. (2005). *Making a noise! : aboriginal perspectives on art, art history, critical writing and community*. Banff International Curatorial Institute.
- Matos, B., & Belaunde, L. E. (2014). *Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡ Mira!*. *Mundo Amazónico*, 5, 297-308.
- Mattes, C. (2022). *Frontrunners as an Exploration of Indigenous Littoral Curation*. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 180 - 189). Routledge.

Mattos, A. P. (2015). O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU–Movimento dos Artistas Huni Kuin. *ACENO: Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 2(3), 59-77

Mattos, A. P. (2020). Experimentando a diferença: o Mahku - Movimento dos Artistas Hun Kuin. Dans: Borges, K. V. O; Meirelles, L.M. *Arte indígena contemporânea: experiência de uma residência artística*. Uberlândia: UFU.

Mattos, A. P. (2024). A fala da terra Práticas de escrita na pesquisa de acadêmicos da Licenciatura indígena da UFAC – Floresta. (Doctoral dissertation, Tese de Doutorado, PPGSA/UFRJ).

Mattos, A., & Huni Kuin, I. (2015). Quem é quem no pensamento huni kuin?. *Cadernos de Subjetividade*, (18), 67-80.

Mattos, A., & Huni Kuin, I. (2016). Por que canta o MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin. *Revista Landa*, 5(1), 582-596.

Mattos, A. P., & Huni Kuin, I. (2017). Escrita da imagem, escrita do corpo, escrita da terra—A Universidade do Movimento dos Artistas Huni Kuin. *Anais da ReACT-Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*, 3(3).

Mattes, C. (2022). Frontrunners as an exploration of indigenous littoral curation. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 85-91). Routledge.

Mauss, M. (1923). Essai sur le don forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. *L'année Sociologique* (1896/1897-1924/1925), 1, 30–186

McCallum, C. (1996). The body that knows: from Cashinahua epistemology to a medical anthropology of lowland South America. *Medical Anthropology Quarterly*, 10(3), 347–372.

McCallum, C. (1997). Comendo com Txai, comendo como Txai: A sexualização de relações étnicas na Amazônia contemporânea. *Revista de Antropologia*, 40(1), 109–147.

McCallum, C. (1998). Alteridade e sociabilidade Kaxinauá: perspectivas de uma antropologia da vida diária. *Revista brasileira de ciências sociais*, 13(38).

McCallum, C. (2002). 12. Incas e Nawas : Produção, transformação e transcendência na história Kaxinawa. In: *Pacificando o branco: Cosmologias do contato no norte-Amazônico*. IRD Éditions. Doi: 10.4000/books.irdeditions.24791

McCallum, C. (2015). Espaço, pessoa e movimento na socialidade ameríndia: sobre os modos Huni Kuin de relacionalidade. *Revista de Antropologia*, 58(1), 223. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.102107>

McMaster, G. R. (1999). The new tribe: Critical perspectives and practices in Aboriginal contemporary art.

McMaster, G. (2016). UNDER INDIGENOUS EYES. *Art in America*, 104(9), 64–71.

McMaster, G., & Vincent, N. (2023). *Arctic Amazon : networks of global indigeneity*. Goose Lane Editions ; Wapatah Centre for Indigenous Visual Knowledge.

Miller, J. (2024). Pensionnats indiens au Canada. Dans l'Encyclopédie Canadienne. Repéré à <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pensionnats>

Monte, N. L. (2000). E agora, cara pálida? Educação e povos indígenas, 500 anos depois. *Revista Brasileira de Educação*, 118-133.

Monte, N. L., Mana, J. P., & Comissão Pró-Índio do Acre. (1995). *Shenipabu miyui*. Comissão Pró-Índio do Acre.

Moreton-Robinson, A. (2015). *The white possessive : property, power, and indigenous sovereignty* (Ser. Indigenous americas). University of Minnesota Press.

Morizot, B. (2020). *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*. Éditions Actes Sud.

Nagam, J., Tamati-Quennell, M., & Lane, C. (2020). *Becoming our future : global indigenous curatorial practice*. ARP Books. McMaster, G. R. (1999). *The new tribe: Critical perspectives and practices in Aboriginal contemporary art*. Monte, N. L. (1996). Quem são os Kaxinawá. Dans: Shenipabu Miyui, *História dos Antigos*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio.

Nemiroff, D., Houle, R., Townsend-Gault, C., & Musée des beaux-arts du Canada. (1992). *Terre, esprit, pouvoir : les premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*. Musée des beaux-arts du Canada.

Oliveira, A. H. D. (2016). *‘Já me transformei’: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (Kaxinawá)* (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).

Otero dos Santos, J. (2023). Multiplicidade de mundos e abertura ao Outro: Uma lição ameríndia. *Jornal de Psicanálise*, 191-202.

Pacheco, C. E. N. (2014). Um psicoativo em trânsito: o caso histórico da ayahuasca. *Dourados: UFGD*.

Pedrosa, A. (2024, 31 janvier). Introduction. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>

Pethick, E. (2011). The Dog that Barked at the Elephant in the Room. *The Exhibitionist*, 4, 77-84.

Phillips, R. B. (2014). Taking the local seriously. *World Art*, 4(1), 17–25. <https://doi.org/10.1080/21500894.2014.893903>

Poirier, S. (2008). Reflections on Indigenous Cosmopolitics—Poetics. *Anthropologica*, 50(1), 75–85.

Pratt, M. L. (1992). Introduction: Criticism in the contact zone. Dans *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2, 1-12.

Racette, S. F. (2022). Kitchen Tables and Beads: Space and Gesture in Contemplative and Creative Research. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 85-91). Routledge.

Reilly, M., & Lippard, L. R. (2018). *Curatorial activism : towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.

Rickard, J. (1995). Visual Sovereignty: A Line in the Sand. Dans *Strong Hearts: Native American Visions and Voices* (pp. 51-59).

Rickard, J. (2006). The local and the global. Dans *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity* (pp. 59-68). National Museum of the American Indian.

Rickard, J. (2013). L'émergence de l'art indigène international. Dans G. A. Hill, C. Hopkins, C. Lalonde et Musée des beaux-arts du Canada. (dir.), *Sakahàn : art indigène international*. Musée des beaux-arts du Canada. (p.53-60)

Rickard, J. (2017). Diversifying sovereignty and the reception of indigenous art. *Art Journal*, 76(2), 81–84.

Rickard, J. (2022). Art, Visual Sovereignty and Pushing Perceptions. Dans H. Igloliorte et C. Taunton (dir.), *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (pp. 21-29). Routledge.

Rogoff, I. (2006). Smuggling: An embodied criticality. *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2, 1-7.

Sáez, O. C. (2000). O Inca Pano: mito, história e modelos etnológicos. *Mana*, 6(2), 07-35.

Sáez, O. C. (2002). Nawa, Inawa. *Ilha Revista de Antropologia*, 4(1), 35-57.

Saillant, F. (2015). *Pluralité et vivre ensemble*. Presses de l'Université Laval.

Smith, C. P. (2006). Delta One Fifty. Dans *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity* (pp. 31-39). National Museum of the American Indian.

Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies : research and Indigenous peoples*. Zed Books ; University of Otago Press.

Steeds, L. (2013). *Magiciens de la Terre and the development of transnational project-based curating*. In L. Steeds, Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bard College Center for Curatorial Studies, & Stedelijk Van Abbemuseum (Eds.), *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre, 1989* (pp. 24-92). Afterall.

Stengers, I. (2005). The cosmopolitical proposal. *Making things public: Atmospheres of democracy*, 994-1003.

Strathern, M. (2023). *Property, substance, and effect: anthropological essays on persons and things*. Hau Books.

Taylor, A.-C. (2020). “On Decolonising Anthropological Museums: Curators Need to Take ‘Indigenous’ Forms of Knowledge More Seriously.” Dans M. von Oswald & J. Tinius (Eds.), *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial* (pp. 97–105). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp.10>

Townsley, G. (1993). Song paths: The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'homme*, 449-468.

Tuck, E., & Yang, W. K. (2012): Decolonization is not a Metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education and Society*, 1(1), 1-40

Una Isi Kayawa : livro da cura. (2014). Dantes,

Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão. (2017). *Itaú Cultural, São Paulo*

University of Toronto Daniels. (2016, 1 décembre) "Global Indigenous?" with Gerald McMaster, Wanda Nanibush, and Charles Esche. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=r-BVTuTecR0>

Uzel, J.-P. (2000). L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité. Dans *Monde et réseaux de l'art: diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (pp. 189–203). Liber. <https://worldcat.org/en/title/48451087>

Uzel, J.-P. (2011, printemps). Le commissaire-auteur et ses critiques, *ESSE*, (72). Consulté à l'adresse: <https://esse.ca/le-commissaire-auteur-et-ses-critiques/>

Uzel, J.-P. (2016). Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale. *Inter*, 122, 26–29.

Uzel, J.-P. (2025). L'appropriation culturelle existe-t-elle ? Dans É. Chalifoux, M. Chaplier & D. Farget (Éds.), *Questions interdisciplinaires en études autochtones : traditions, représentations, relations* (pp. 59–73). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Veiga, E. (2021, 17 décembre). 2021: o ano em que o Brasil “descobriu” a arte indígena. *Brasil de Fato*: <https://www.brasildefato.com.br/2021/12/17/analise-2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-indigena>

Vidokle, A. (2010). Art without artists. *E-flux journal*, (16). Consulté à l'adresse: <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>

Vizenor, G. R. (1994). *Manifest manners : postindian warriors of survivance*. Wesleyan University Press.

Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2, 115-144.

Viveiros de Castro, E. (2000). Atualização e contra-efetuação do virtual na socialidade amazônica: o processo de parentesco. *Ilha Revista de Antropologia*, 2(1), 5-46.

Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify.

Viveiros de Castro, E. (2004). *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1), 1.

Viveiros de Castro, E. (2014). *Contra-Antropologia, contra o Estado: uma conversa com Eduardo Viveiros de Castro*. In: *Revista Habitus*. IFCS/UFRJ, 146-163.

Von Bismarck, B. (2007). *Curatorial criticality : on the role of freelance curators in the field of contemporary art = Curatorial criticality : zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*. *Curating Critique: / Institute for Curatorship and Education*. Ed.: Marianne Eigenheer.

Von Bismarck, B. (2022). *The curatorial condition*. Sternberg Press.

Wilson, J. (2016, 27 janvier). “Belongings” in “c̣əsnaʔəm: the city before the city”. *Intellectual Property Issues in Cultural Heritage* : <http://www.sfu.ca/ipinch/outputs/blog/citybeforecitybelongings/>

Zoppi, M. (2017). *Branco faz política, Huni Kuin produzem conhecimento* (Doctoral dissertation, Tese de Doutorado, PPGAS-Museu Nacional/UFRJ).