

N'tow'wik'hegat

(She who Knows How to Make Pictures)

Artists are the movers and changers of the world.
They have always been revolutionaries, creating
change in thought and style within their societies.

Shirley Bear, *Changers — A Spiritual
Renaissance*, Curatorial Statement

To know Shirley Bear is to experience her language, the Wabanaki language spoken by the First Peoples living in the valley of Wulustook (the Saint John River) and the community known as Negootkook (Tobique First Nation) where Bear was born and raised. To follow her career, furthermore, is to accept the necessity of using Wabanaki yourself for her exhibitions and writings usually come with titles like Wibhun (feather), Kospenay (I'm tired but I'm still here), and Pe'la'tukwey (Let me . . . tell a story). She has, moreover, published under her spirit name Minqwôn Minqwôn (Double Rainbow) on occasion, and her poetry is sprinkled with Wabanaki phrases, often left untranslated, leading you to understand that it is deliberate.¹ Wabanaki is an essential part of who Shirley Bear is and what she creates as an artist. It is important to her that people be immersed

¹ The orthography Bear uses is phonetic and her own invention. There is no standard or accepted version.

N'tow'wik'hegat

(Celle qui sait faire des images)

Les artistes sont des éléments d'influence et des agents
de changement du monde. Ils ont toujours été des
révolutionnaires ,créant le changement en pensée et
en style au sein de leurs sociétés.

Shirley Bear, *Changers — A Spiritual Renaissance*,
Mot de la conservatrice

Connaître Shirley Bear, c'est faire l'expérience de sa langue, la langue Wabanaki parlée par les Premières nations vivant dans la vallée de Wulustook (*le fleuve Saint-Jean*) et la communauté connue sous le nom de Negootkook (*Première nation de Tobique*) où Bear est née et fut élevée. De plus, pour suivre sa carrière, il faut accepter de devoir utiliser le Wabanaki soi-même car ses expositions et ses textes ont habituellement des titres comme Wibhun (plume), Kospenay (Je suis fatiguée mais toujours là) et Pe'la'tukwey (*Laissez-moi . . . raconter une histoire*). Elle a, en plus, à l'occasion, publié sous son nom spirituel Minqwôn Minqwôn (*Double arc-en-ciel*) et sa poésie est saupoudrée de phrases Wabanaki, souvent non traduites, laissant comprendre que c'est une décision consciente.¹ Le Wabanaki fait partie intégrante de ce qu'est Shirley Bear et de ce

¹ L'orthographe que Bear utilise est phonétique et de sa propre invention. Selon elle, il n'existe aucune norme ou version officielle d'orthographe. Dans la traduction française, nous avons choisi de garder l'orthographe de Bear et de l'auteure, avec majuscules et sans accord, pour les langues et les origines autochtones (Wabanaki, Cree, etc.), même si ces termes sont anglicisés.

in her language, including non-speakers. So a precise translation in English is not really required; the words speak volumes by their presence alone. They are symbolic, standing as cultural markers, shyly pointing to layers of underlying meaning, some of it visible and some not, depending on the individual viewer's own set of cultural references. They also constitute a gesture of inclusion. For by infusing Wabanaki into an English milieu, Bear is insisting it become part of the landscape, visible to everyone. At the same time — and note the Wabanaki is *not* italicized — it has aesthetic value, having to do with how it works in the poem and looks on the page. Just as you can hear the cadence of traditional Plains Cree song in the music of Buffy Sainte-Marie, so these literary refrains in Shirley Bear's work are echoes of Wabanaki storytelling.

There is something else Buffy Sainte-Marie and Shirley Bear share as artists — their fearlessness. Neither one is afraid to challenge received truth — about history, about art — or to speak out through their art. Bear would say it comes with the territory, which is to say the universal struggle of Aboriginal women artists, as women, as contemporary artists and as members of a community whose culture was colonized, demonized and stolen. How *do* you forge an identity against the reality of a Euro-centric art world and a sexist culture? In an early painting called *The Hunter* (which measures fully 2 m x 1 m), a young woman strides out of a forest, a rifle in one hand and a dead grouse dangling from the other. Her demeanour seems to say, “Nothing new about this, women have been fending and foraging forever.” The image fills the canvas, a throwback to the mythic figure of the woman warrior and a presentiment of the Mohawk women at Kanasatake,² of Ellen Gabriel, the unmasked face of the Warriors speaking to nervous reporters.

² Known in Canada as the Oka Crisis, 1990.

qu'elle crée en tant qu'artiste. Il est important pour elle que les gens soient immergés dans sa langue, y compris ceux qui ne la parlent pas. Par conséquent, une traduction précise n'est pas vraiment nécessaire; les mots en disent long par leur présence seulement. Ils sont symboliques, agissant comme repères culturels, pointant timidement vers plusieurs niveaux de signification sous-jacents, certains visibles et d'autres pas, dépendant des propres références culturelles de chaque lecteur. Ils constituent aussi un geste d'inclusion. Car pour infuser le Wabanaki dans un milieu anglophone, Bear insiste pour qu'il fasse partie du paysage, visible à chacun. Parallèlement — et notez que les mots Wabanaki ne sont *pas* en italique — il a une valeur esthétique, ayant à faire avec son fonctionnement dans le poème et là où il se situe sur la page. Tout comme on peut entendre la cadence de la chanson en langue traditionnelle des Cree des Plaines dans la musique de Buffy Sainte-Marie, il en va de même des refrains littéraires dans l'œuvre de Shirley Bear qui font écho aux contes Wabanaki.

Il y a quelque chose d'autre que Buffy Sainte-Marie et Shirley Bear partagent en tant qu'artistes — leur intrépidité. Ni l'une ni l'autre n'a peur d'affronter les idées reçues — au sujet de l'histoire et de l'art — ou de s'élever contre quelque chose par l'entremise de leur art. Bear dirait que cela fait partie du fait d'être femme autochtone, c'est-à-dire la lutte universelle des femmes artistes autochtones, en tant que femme, qu'artiste contemporaine et membres d'une communauté dont la culture fut colonisée, diabolisée et volée. Comment arrive-t-on à se forger une identité face à la réalité d'un monde artistique centré sur l'Europe et sur une culture sexiste? Dans une œuvre ancienne intitulée *The Hunter* (qui mesure au maximum 2 m x 1 m), une jeune femme sort à grands pas d'une forêt, une arme à feu dans une main et une grouse morte pendillant de l'autre. Son comportement semble dire, « Rien de nouveau à ce sujet, les femmes ont lutté et se sont débrouillées depuis toujours. » L'image couvre le toile entier, ce qui nous ramène à la figure mythique de la femme guerrière et un pressentiment de la femme Mohawk à

*The Creator – God is Woman | La créatrice –
Dieux est femme, 1984*
lithograph | lithographie
51.5 x 38.0 cm
Collection of the Artist | Collection de l'artiste



A lithograph produced ten years later (1984) pushes the envelope further. Titled *The Creator — God is Woman*, Bear depicts God sitting cross-legged and bare-breasted, feeding an infant lying in the crook of her right arm, balancing an eagle feather in the left. She is clad in trousers, with moccasins (and socks) on her feet, and is framed by a circle of radiating flames, like a Buddhist mandala. Even without the title, there is no mistaking this for the Madonna and child. It's in the gaze, the all-knowing, far-from-innocent, totally disarming gaze.

Bear's writing has this same boldness, which is noticeable in the titles of the two paintings. More assertion than description, they complete the picture much as the text in a cartoon or graphic novel does. In fact, you are unlikely to "get" either work without its title. However, the salient point here is not the condensed meaning and wordplay in the titles but the vastness and profundity of Bear's inquiry. It is not surprising then to find her taking on big-name cultural icons. For instance, she castigates Tomson Highway³ for the sexism played out by the characters in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. In a few pithy stanzas called "Dry Lips, No Rosehips," she calls attention to what was hardly mentioned, though displayed without restraint on stage, "the perpetuation of abuse of the Original society upon itself."⁴ Bear suggests, somewhat acidly, that the mainstream has opened up to the notion of contemporary Native art, but only far enough to embrace a few Aboriginal artists sporting the new stereotype — the angry, victimized Indian living on the reserve — along with the usual bunch of non-Aboriginal writers profiteering from appropriation.⁵

³ Tomson Highway is the most famous and successful Aboriginal playwright of his generation. He burst onto the scene with the smash hit *The Rez Sisters* in the early 1980s. *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* was originally produced by Theatre Passe Muraille and Native Earth Performing Arts in 1989.

⁴ Shirley Bear, *Virgin Bones* (Toronto: McGilligan Books, 2006) 45.

⁵ Bear does not shy away from naming names: "Weibe [sic] Whitehead Holmes / Castanada [sic] Andrews Kinsella."

Kanasatake,² d'Ellen Gabriel, visages démasqués des guerriers parlant aux reporters nerveux. Une lithographie produite dix ans plus tard (1984) va plus loin. Intitulé *The Creator — God is Woman*, Bear représente Dieu assise les jambes croisées et la poitrine dénudée, nourrissant un enfant étendu au creux de son bras droit, balançant une plume d'aigle du gauche. Elle est vêtue d'un pantalon, chaussée de mocassins (et de chaussettes), et est entouré d'un cercle de flammes rayonnantes, comme un mandala bouddhiste. Même sans le titre, il n'est pas possible de confondre ce tableau pour la Vierge et l'Enfant. C'est dans le regard, le regard qui sait tout, loin d'être innocent, totalement désarmant.

L'écriture de Bear a cette même audace, qui se remarque dans les titres de deux peintures. Plus de revendication que de description, elle complète l'image un peu comme le texte dans les bandes dessinées ou le graphisme dans un roman le fait. En fait, il est peu probable qu'on puisse bien « saisir » les deux œuvres sans leur titre. Toutefois, le point saillant ici n'est pas la signification condensée et le jeu de mot dans les titres, mais plutôt la vastitude et la profondeur de l'enquête de Bear. Il n'est donc pas surprenant de la voir s'en prendre à des gros noms, icônes culturelles. Par exemple, elle reproche à Tomson Highway³ le sexisme des personnages dans *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. En quelques strophes bien senties intitulées « Dry Lips, No Rosehips, » elle attire l'attention sur ce qui n'était guère mentionné mais qu'on voyait, étalé sans retenu sur la scène, « la perpétuation de l'abus de la société d'origine sur elle-même. »⁴ Bear suggère, de manière plutôt acide, que la société dominante s'est ouverte à la notion d'art autochtone contemporain, mais seulement jusqu'au point d'accepter quelques rares artistes autochtones représentant le nouveau stéréotype — l'Indien vivant sur une réserve

² Connue au Canada comme la Crise d'Oka, 1990.

³ Tomson Highway est le dramaturge autochtone le plus connu de sa génération. Il prit d'assaut la scène avec l'immense succès au début des années 1980 de la pièce *The Rez Sisters*. *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* fut produit la première fois par le Théâtre Passe Muraille et Native Earth Performing Arts en 1989.

⁴ Shirley Bear, *Virgin Bones* (Toronto: McGilligan Books, 2006) 45.

Odessa, 2004-2006
oil on canvas | huile sur toile
183.5 x 122.0 cm
Collection of the Artist | Collection de l'artiste



Elsewhere she takes on Emily Carr for depicting her lifelong friend Sophie Frank as an illiterate, pidgin-English-speaking street person.⁶ In fact, Sophie Frank was a highly regarded Coast Salish basket maker and likely the main source of whatever understanding about Aboriginal art and culture Carr acquired.⁷ Sophie left letters. And Emily left journals that reveal the emotional depths of their mutual attachment and also demonstrate that Carr was not at all ignorant about the issues of race and appropriation.⁸ Bear calls Carr a “conscious incompetent,” someone who plays dumb, who has knowledge but refuses to act on it. “[Carr] speaks scathingly of a Mr. Shades of Highland Creek who lived in a house ‘all done up Indian.’ In other words, Carr had a concept of misappropriation — occasions when taking someone else’s art was not honest — and suggests it produces bad karma and art. She sees through Mr. Shades’ apparent adulation of Native culture and understands it as something trumped up and phoney. But she does not recognize Mr. Shades in herself.”⁹

Although the tone of her writings varies, at times introspective, at times didactic, Shirley Bear is always candid. And not just in her opinions. She shares intimate information about herself, especially in the shorter pieces where she expresses personal fears, talks about bad experiences and about spiritual experiences of transformation. She writes to her children, and

⁶ See Emily Carr, *Klee Wyck* (Toronto: Clarke Irwin, 1971) and Emily Carr, *Hundreds and Thousands*: (Toronto: Clarke Irwin, 1966).

⁷ There were others, such as Clara Russ in Skidegate, but Sophie was a friend and confidante of Carr’s for over thirty years. Carr, who rarely painted portraits, painted Sophie and always kept this reminder of her friend hanging in her studio.

⁸ These passages, left out of the version of Carr’s journals originally published in 1966 as *Hundreds and Thousands*, were eventually published along with other unknown writings by Carr in *Opposite Contraries* (edited by Susan Crean, published by Douglas and McIntyre in 2003).

⁹ Shirley Bear and Susan Crean, “The Presentation of Self in Emily Carr’s Writings” in *Emily Carr — New Perspectives on a Canadian Icon* (Ottawa/Vancouver: National Gallery of Canada / Vancouver Art Gallery, 2006), 71.

en colère et victimisé — de même qu’avec l’habituel groupe d’écrivains non-autochtones profitant de l’appropriation.⁵

Ailleurs, elle s’attaque à Emily Carr pour avoir dépeint son amie de toujours Sophie Frank comme une illettrée, parlant un anglais de la rue.⁶ En fait, Sophie Frank était une tisseuse de paniers Salish de la Côte, reconnue et sans doute la source principale de quoi que ce soit que Carr ait compris au sujet de l’art et de la culture autochtone.⁷ Sophie laissa des lettres. Quant à Emily, elle laissa des journaux personnels qui révèlent la profondeur émotionnelle de leur attachement mutuel et démontrent aussi que Carr n’ignorait pas du tout les enjeux de race et d’appropriation.⁸ Bear considérait Carr comme une « incompétente consciencieuse » quelqu’un qui fait l’innocente, qui sait mais qui refuse d’agir. « [Carr] parle de manière dévastatrice d’un M. Shades of Highland Creek qui vivait dans une maison ‘fait à la façon des Indiens.’ Autrement dit, Carr avait un concept d’appropriation fautive — des occasions où s’approprier l’art de quelqu’un n’était pas honnête — et suggère que cela produit un mauvais karma et de l’art. Elle voit clair dans l’apparente adulation de M. Shades pour la culture autochtone et comprend que c’est quelque chose de malhonnête et de faux. Toutefois, elle ne reconnaît pas M. Shades en elle. »⁹

Bien que le ton de son écriture varie, parfois introspective, parfois didactique, Shirley Bear est toujours candide. Elle partage non seulement ses opinions mais des informations intimes sur elle-même, surtout dans

⁵ Bear n’a aucune gêne à nommer des noms: « Weibe [sic] Whitehead Holmes / Castanada [sic] Andrews Kinsella. »

⁶ Voir Emily Carr, *Klee Wyck* (Toronto, Clarke Irwin, 1971) et Emily Carr, *Hundreds and Thousands*: (Toronto, Clarke Irwin, 1966).

⁷ Il y en avait d’autres telle que Clara Russ à Skidegate, mais Sophie fut une amie et une confidente de Carr pendant un peu plus de trente ans. Carr, qui peignait rarement des portraits, peignit Sophie et garda toujours ce souvenir de son amie, suspendu dans son studio.

⁸ Ces passages, retirés de la version des journaux de Carr publiés pour la première fois en 1966 sous le titre *Hundreds and Thousands*, ont plus tard été publiés avec d’autres écrits inconnus de Carr dans *Opposite Contraries* (sous la dir. Susan Crean, publiés par Douglas and McIntyre en 2003).

⁹ Shirley Bear et Susan Crean, « The Presentation of Self in Emily Carr’s Writings » dans *Emily Carr — New Perspectives on a Canadian Icon* (Ottawa/Vancouver, Musée des beaux-arts du Canada / Vancouver Art Gallery, 2006), 71.

there, on the page, finds that she sometimes “can be more candid than I can be in person.” “A Little Death” is a first-hand account of her first fast, tellingly related in the third person. “She sat in her centre and looked down at herself, saw / only her bones, and still she sat.”¹⁰ This is an extraordinary process of stripping away, down to the bones, and reassembling; the story is one of finding the necessities of life through an exercise of spirit. Bear often refers to the ancient systems of knowing imbedded in Aboriginal cultures, her own connection to this dimension visible in the petroglyph imagery she returns to again and again in her painting. She returns to the rocks on “Lake Kejimikoojik” and the “Medway River,”¹¹ too, and over time came to realize that many were carved by women. “People assume they know what they are. But none of us really knows. They were done so long ago,” she says. “Yet if I feel about them like I do, I am sure other women felt the same years ago.” She rejects the suggestion that this is an anachronistic, feminist projection. “You are not a feminist just because it is 1970 or 2009.”

These, then, are the two key features of Shirley Bear’s writing: her insistence on being true to her culture and her identification with the ancient feminine in art. Bear’s writing derives strength, knowledge and inspiration from this bedrock. Her published pieces are moments of articulation and disclosure, both spiritual and intellectual. This is not to suggest that her writings are an apologia for her art or an extension of her activism, although they often perform that function. It is to say that Bear writes to name her truth, which is why she asks blunt questions. “My mind does not intend / to blow ill-will; my mind simply needs / to know the truth.”¹²

¹⁰ *Virgin Bones*, 62.

¹¹ Both river and lake are in Nova Scotia.

¹² Shirley Bear, “Women, as in Gestalt,” in *Virgin Bones*, 24.

des textes plus courts où elle exprime des peurs personnelles, raconte de mauvaises expériences et des expériences spirituelles de transformation. Elle écrit à ses enfants, et là, sur la page, se rend compte que parfois elle « peut être plus candide sur papier qu’elle ne peut l’être en personne. » « A Little Death » est un récit de première main de son premier jeûne, narré avec vivacité à la troisième personne. « Elle s’assit sur son centre et se regarda, ne vit / que ses os et resta assise. »¹⁰ C’est un processus extraordinaire de dénudement, jusqu’aux os, et de recentrement; l’histoire en est une de pourvoir aux nécessités de la vie en passant par un exercice de l’esprit. Bear fait souvent référence aux anciens systèmes de la connaissance incorporés dans les cultures autochtones, son propre lien à cette dimension visible à l’imagerie du pétroglyphe à laquelle elle retourne constamment dans ses peintures. Elle retourne aux rochers dans « Lake Kejimikoojik » et dans « Medway River, »¹¹ aussi et avec le temps se rendit compte que plusieurs avaient été sculptés par des femmes. « Les gens présument qu’ils savent ce que sont les rochers mais personne ne le sait vraiment. Ils ont été faits il y a si longtemps » dit-elle. « Pourtant s’ils me font vibrer autant que ça, je suis sûre que d’autres femmes l’ont ressenti il y a longtemps. » Elle rejette la suggestion que c’est une projection féministe anachronique. « Vous n’êtes pas féministe tout simplement parce que nous sommes en 1970 ou en 2009. »

Voici donc les deux caractéristiques clés de l’écriture de Shirley Bear : son insistance à vouloir être fidèle à sa culture et son identification au féminin ancestral dans l’art. L’écriture de Bear vient de sa force, de sa connaissance et son inspiration de ces fondations. Ses pièces publiées sont des moments d’articulation et de dévoilement à la fois spirituels et intellectuels. Ceci ne veut pas dire que ses écrits font l’apologie de son art ou sont un prolongement de son activisme bien qu’ils jouent souvent ce rôle. Tout ça pour dire que Bear écrit pour nommer sa vérité, ce qui explique la raison pour laquelle elle pose des questions directes. « Mon

¹⁰ *Virgin Bones*, 62.

¹¹ La rivière et le lac sont tous les deux en Nouvelle-Écosse.





Writing has been a part of Shirley Bear's practice from the beginning. She makes notes, keeps journals and writes diaries recording experiences, documenting and analysing ideas, all the while working out her own thinking. She often emphasizes this side to her work, frequently describing herself as a painter, photographer, herbalist, spiritualist, activist *and thinker*. In a very real and tangible way, thinking is for her the force that brings a creation in to being.

Bear's life as a published writer began in the late eighties. She had been exhibiting and selling her art for twenty years by then. She had also spent the previous five years involved with a group of women in Tobique who were pressing the federal government for the removal of the infamous clause 12(1)(b) from the Indian Act, the one that stripped Native women of all their rights if they "married out": marry someone non-status and *you* ceased to be Indian.¹³ Improbably, the group was successful and the clause was rescinded by Parliament in June 1985. The story of how they prevailed was documented in a remarkable book the women began putting together right after the law was passed.

¹³ The law caused tremendous hardship for thousands of women and children, Shirley Bear being one. She was eighteen when she married and moved with her husband to the United States. She returned to Tobique in 1972, bringing her two grown children with her. But neither she nor her daughter had a right to take up residence there. (Nor was there any way short of (re)marriage either could regain their status.) The Tobique women knew that it would take women to force a change and that this meant going public. The first major action was to apply to the UN's Committee on Human Rights for a ruling on the Canadian law. In 1977, Sandra Lovelace (now Senator Lovelace) made the application, and in 1981, the Committee ruled in her favour, conceding that Canadian law was in violation of human rights. And still, nothing happened. However, the UN ruling became a rallying point, and a campaign built up around it.

Opposite | Ci-contre :
12 (1)(b), 1975
oil on board | huile sur planche
80.5 x 80.5 cm
Collection of the Artist | Collection de l'artiste

esprit n'a pas l'intention / de manifester de la mauvaise volonté; mon esprit a tout simplement besoin / de savoir la vérité.»¹²



Écrire a fait partie des habitudes de Shirley Bear dès les débuts. Elle prend des notes, tient un journal et note dans un calepin ses expériences, y documente et analyse des idées tout en élaborant sa propre pensée. Elle met souvent l'accent sur ce côté de son travail, se décrivant fréquemment comme une peintre, une photographe, une herboriste, une spiritualiste, une activiste *et une penseuse*. Pour elle, la pensée est, d'une manière réelle et tangible, la force qui rend vivante une création.

La vie de Bear en tant qu'écrivaine publiée commença à la fin des années 1980. À cette époque, elle exposait et vendait ses œuvres depuis déjà vingt ans. Elle avait aussi donné son soutien pendant les cinq années précédentes à un groupe de femmes de Tobique qui réclamaient que le gouvernement fédéral retire la clause tant décriée 12(1)(b) de la Loi sur les Indiens, celle qui retirait aux femmes autochtones tous leurs droits si elles « mariaient un non-autochtone » : épousez un non-autochtone et *vous* cessez d'être Autochtone.¹³ Contre toute attente, le groupe réussit et la clause fut retirée par le parlement en juin 1985. On retrouve l'histoire de leur réussite dans un livre remarquable que les femmes ont composé dès que la loi fut passée. *Enough is Enough*¹⁴ raconte l'évolution du

¹² Shirley Bear, « Women, as in Gestalt, » dans *Virgin Bones*, 24.

¹³ La loi a causé d'énormes difficultés à des milliers de femmes et d'enfants, dont Shirley Bear. Elle avait dix-huit ans quand elle se maria et qu'elle déménagea avec son mari aux États-Unis. Elle revint à Tobique en 1972, amenant avec elle ses deux grands enfants. Toutefois, ni elle ni sa fille n'eurent le droit de s'y établir. (Non plus ne purent-elles pas s'en sortir en se (re)mariant pour regagner leur statut.) Les femmes de Tobique savaient que seules les femmes pourraient imposer un changement et que cela voulait dire s'afficher publiquement. La première grande action fut de demander au Comité des droits de la personne des Nations unies de rendre une décision sur la loi canadienne. En 1977, Sandra Lovelace (maintenant la sénatrice Lovelace) fit une demande et en 1981, le Comité décida en sa faveur, concédant que la loi canadienne violait les droits de la personne. Depuis, plus rien. Toutefois, la décision des Nations unies devint un point de ralliement autour duquel la campagne se bâtit.

¹⁴ Tobique, Groupe des femmes de, *Enough is Enough: Aboriginal Women Speak Out*, aidé de Janet Silman, (Toronto, Women's Press, 1987). Ce livre est une production collective.

*Enough is Enough*¹⁴ charts the evolution of the movement they started and the lobbying effort they led, tracing the convoluted trail through changes of governments, past self-interested MPs, and over-determined internal (Native) opposition. The narrative is driven by the women's own recollections quoted in long passages and drawn from individual interviews. It carefully reconstructs the entire process so you can see the strategies as they unfold, appreciate the utter precariousness of either success or failure, and marvel at the ingenuity (and patience) of the women.¹⁵ *Enough is Enough* brought the issue of Native women's rights to national attention and into the feminist movement. And it brought with it the voice of Shirley Bear, vigorous, passionate and compassionate.

Many things came together in Bear's professional life at that time; suddenly she had venues for her writing and a widespread following for her work as an artist and as a spiritualist. She published writings in a diversity of forms and formats — poetry, stories and prose pieces that can variously be described as art criticism, memoir, political commentary and teachings. Many of these texts were solicited, written for workshops or symposia, for catalogue essays or as an artist's statement to accompany exhibitions, or for anthologies such as *Native Writers and Canadian Writing*, a special issue of *Canadian Literature* edited by W.H. New. Her short pieces, what might be called story-poems as they are a cross between the two genres (to complicate matters further,

¹⁴ Tobique Women's Group, *Enough is Enough: Aboriginal Women Speak Out*, assisted by Janet Silman, (Toronto: Women's Press, 1987). The book was a collective production.

¹⁵ One memorable anecdote was the Band Office occupation at Big Cove organized by Shirley Bear in 1980 after a desperate, young, eight-month pregnant Native woman came to her for advice. It was two days before Christmas and she was facing eviction from her band-owned house. The protest led to the making of a CBC documentary on housing that was broadcast on national television. It also brought out bitter opposition. The women were labelled troublemakers and jeered at. Shirley was threatened by one man who yelled at her, "If you don't f---g get out of here we'll take you out in a box."

mouvement qu'elles ont mis sur pied et les efforts de lobbying qu'elles ont déployés, retraçant le cheminement sinueux à travers les changements de gouvernement, par delà les intérêts égoïstes des députés et une opposition sur-déterminées interne aux Autochtones. La narration est soutenue par les propres souvenirs des femmes qui sont citées dans de longs passages et tirés d'entrevues individuelles. Elle retrace tout le cheminement, permettant de voir les stratégies entreprises au fur et à mesure qu'elles se déploient, de mesurer la fine ligne entre le succès ou l'échec et de s'émerveiller devant l'ingénuité (et la patience) des femmes.¹⁵ *Enough is Enough* souleve l'enjeu des droits des femmes autochtones auprès d'un public national et du mouvement féministe. Du même coup l'ouvrage fit connaître la voix vigoureuse, passionnée et pleine de sympathie de Shirley Bear.

Tout se passait bien dans la vie professionnelle de Bear à cette époque; tout à coup, elle eut des occasions de publier et un groupe important s'intéressa à son travail d'artiste et de spiritualiste. Elle publia sous différentes formes et formats — poésie, histoires et textes en prose qu'on peut décrire comme étant soit de la critique d'art ou un mémoire soit du commentaire politique ou des enseignements. Plusieurs de ces textes furent des commandes pour des ateliers ou des symposium, pour des catalogue ou des déclarations d'artiste pour accompagner des expositions ou pour des anthologies telles que *Native Writers and Canadian Writing*, a numéro spécial de *Canadian Literature / Littérature canadienne* dirigé par W. H. New. Ses courts textes, qu'on pourrait appeler poèmes-histoires, étant un mélange des deux genres (pour compliquer les choses un peu plus, ajoutons qu'on y retrouve souvent une petite touche documentaire), ont

¹⁵ Une anecdote mémorable fut l'occupation du bureau de bande à Big Cove organisée par Shirley Bear en 1980 après qu'une jeune Autochtone désespérée et enceinte de huit mois vint chercher conseil auprès d'elle. C'était l'avant veille de Noël et elle faisait face à l'expulsion de sa maison qui était propriété de la bande. La manifestation mena à un documentaire de la CBC sur le logement qui fut diffusé à la télévision nationale. Cela souleva une amère opposition. Les femmes furent étiquetées de fauteuses de troubles et on les critique. Shirley fut menacée par un homme qui lui cria, « Si tu cr...s pas ton camp d'icitte, tu vas sortir les deux pieds devant. »

they often have a documentary feel to them), have appeared in women's magazines, literary journals and visual art publications. Bear also has a body of text-based performance pieces¹⁶ and collaborations with other artists in film/video and writing projects such as the catalogue essay for the 2006 exhibition *Emily Carr — New Perspectives on a Canadian Icon*.¹⁷



Among Shirley Bear's writings are two pieces I consider essential statements on her art and spiritual philosophy. One is the Curatorial Statement accompanying the 1989 exhibition *Changers — A Spiritual Renaissance*.¹⁸ The second is the opening piece in her book *Virgin Bones* called "N'igwôhus: The First Lesson." Organized by National Indian Arts and Crafts Corporation, *Changers* was a touring show which opened as part of the inauguration festivities for the 54th World Congress of International PEN held at Harbourfront in Toronto that September. The theme of the Congress was *The Writer: Freedom and Power*, and the show of Native women artists curated by Bear fit it well.¹⁹ As Bear described its purpose at the time:

¹⁶ For example, *Dear Sophie / Dear Emily*, a performance piece about friendship, art and appropriation focussing on the relationship between Emily Carr and Coast Salish basket-maker, Sophie Frank. Created in collaboration with Susan Crean in the late 1990s and based on letters and texts by Carr and Frank, the piece was performed three times, at the Vancouver Art Gallery, Emily Carr College and the Royal BC Museum.

¹⁷ Bear has also participated in many collaborative exhibitions: for example, *Sundays in the Park* in Lowell Massachusetts in the early 1990s; *Mitsoltineh-Lintotineh-B'mkotineh* at the Water Philips Gallery in Banff; and *Creation Story* at the Banff Centre for the Arts.

¹⁸ The exhibition toured to the Mendel Art Gallery, Saskatoon; the Tom Thomson Memorial Gallery, Owen Sound; Eastern Edge, St. John's; Dalhousie University, Halifax; Laurentian University Museum and Art Gallery, Plug-in Inc, Winnipeg; Neutral Ground, Regina; Prince George Art Gallery, and Sarnia Public Library and Art Gallery.

¹⁹ The artists were: Rebecca Baird, Rebecca Belmore, Joane Cardinal-Schubert, Ruth Cuthand, Freda Diesing, Faye HeavyShield, Glenna Matoush, Shelley Niro, Alanis Obomsawin, Jane Ash Poitras.

été présentés dans des magazines pour femmes, des journaux littéraires et des publications en art visuel. Bear a aussi un corpus de pièces performance base sur des textes¹⁶ et des collaborations avec d'autres artistes en film/vidéo et projets d'écriture comme le catalogue pour l'exposition *Emily Carr — Nouvelles perspectives sur une icône canadienne* (2006).¹⁷



Parmi les écrits de Shirley Bear, il y a deux textes qui me semblent des éléments essentiels de son art et de sa philosophie spirituelle. Le premier est le mot de la conservatrice qui accompagne une exposition qu'elle organisa, *Changers — A Spiritual Renaissance*, en 1989.¹⁸ Le deuxième est la préface de son livre *Virgin Bones* intitulée « N'igwôhus : La première leçon. » Organisée par la Société d'art et d'artisanat autochtone, *Changers* était une exposition de tournée dont le lancement eut lieu lors des festivités de l'inauguration du 54^e Congrès mondial du PEN international qui s'est tenu au Harbourfront à Toronto en septembre 1989. Le thème du Congrès était *L'écrivain : la liberté et le pouvoir*, et l'exposition des femmes artistes autochtones organisée par Bear s'y inscrivait bien.¹⁹ Voici comment Bear expliqua la raison d'être de l'exposition à ce moment-là : « Cette exposition est présentée non pas dans le but d'imiter les autres cultures qui doivent séparer les sexes afin de faire comprendre l'inégalité

¹⁶ Par exemple, *Dear Sophie / Dear Emily*, une pièce performance au sujet de l'amitié, de l'art et de l'appropriation mettant l'accent sur la relation entre Emily Carr et la tisseuse de paniers Salish de la côte, Sophie Frank. Créée en collaboration avec Susan Crean à la fin des années 1990 et basée sur des lettres et des textes de Carr et Frank, la pièce fut présentée trois fois, à la Galerie d'art de Vancouver, au collège Emily Carr et au Royal BC Museum.

¹⁷ Bear a aussi participé à plusieurs expositions en collaboration telles que : *Sundays in the Park* à Lowell, Massachusetts au début des années 1990; *Mitsoltineh-Lintotineh-B'mkotineh* à la Galerie Water Philips à Banff et *Histoire de la création* au Centre pour les arts de Banff.

¹⁸ L'exposition fut présentée à la Galerie d'art Mendel, Saskatoon; à la Galerie Tom Thomson Memorial, Owen Sound; au Eastern Edge, St. John's; à l'Université Dalhousie, Halifax; au musée et Galerie d'art de l'Université Laurentienne; au Plug-in Inc, Winnipeg; au Neutral Ground, Regina; à la Galerie d'art de Prince George et à la Bibliothèque publique et Galerie d'art de Sarnia.

¹⁹ Les artistes étaient : Rebecca Baird, Rebecca Belmore, Joane Cardinal-Schubert, Ruth Cuthand, Freda Diesing, Faye HeavyShield, Glenna Matoush, Shelley Niro, Alanis Obomsawin, Jane Ash Poitras.



“This exhibit is brought forward not to emulate other cultures which have to isolate the genders in order to make a central point about inequality, but to focus totally on the positive power of the feminine within the greater world of our society, and to reclaim the balance of power that was exercised by women before colonialism.”²⁰

In her essay, Bear sets the stage for an international audience by adopting a perspective that is at once global and cosmic. She provides background and sets down some basics relating to the paradox of belonging to an ancient tradition while making contemporary art from within another, highly commercial culture, one, moreover, that still assumes its superiority. How to negotiate the divides? “We do not need to embrace the EuroCanAmerican conceptual context. We do not claim ownership to hyper-intellectualized notions of art. Very simply, we see and we do,” Bear tells us. “Indigenous women artists don’t aspire to belong to any contemporary art movement. We are a movement of our own.”

Delaware playwright Daniel David Moses has spoken of this dilemma, too. How far do you bend to fit into an alien art form? Even if there is an affinity between the oral tradition and the theatre, (or, say, between carving petroglyphs and making wall art) they are very different enterprises. The rules of Western drama require a central character and some sort of conflict, which is a problem, he will tell you, if you come from a culture where the only two activities that permit it are hockey and lacrosse. Moses has resisted the imposition of naturalistic forms

²⁰ *Tahranto — a gathering of women’s words and images*. Pamphlet prepared for the Toronto opening by the Writers in Prison Committee of PEN Canada and the Association for Native Development in the Performing and Visual Arts.

Opposite | Ci-contre :
Women’s Sweat Lodge | *Suerie de femmes*, 1988
oil on canvas | huile sur toile
152.0 x 148.0 cm
Collection of the Artist | Collection de l’artiste

mais pour s’intéresser totalement au pouvoir positif du féminin dans le plus grand univers social et de revendiquer le pouvoir exercé par les femmes avant le colonialisme.»²⁰

Dans son essai, Bear vise un lectorat international en adoptant une perspective qui est à la fois globale et cosmique. Elle fournit l’historique et établit quelques bases relatives au paradoxe de l’appartenance à une tradition ancestrale tout en faisant de l’art contemporain à l’intérieur d’une autre culture hautement commerciale, qui, en plus, assume toujours sa supériorité. Comment négocier cette division? « Nous n’avons pas à reprendre le contexte conceptuel eurocanadoaméricain. Nous ne revendiquons pas la propriété de notions d’art hyperintellectualisées. Très simplement, nous voyons et nous agissons » nous dit Bear. « Les femmes artistes autochtones n’aspirent pas à appartenir à aucun mouvement artistique contemporain. Nous sommes notre propre mouvement. »

Le dramaturge du Delaware Daniel David Moses a aussi parlé de ce dilemme. Jusqu’où pouvons-nous aller pour nous ajuster à une forme d’art étrangère? Même s’il y a une affinité entre la tradition orale et le théâtre, (ou, disons, entre des pétroglyphes sculptés et l’art de la murale) ce sont des entreprises tout à fait différentes. Les règles de la dramaturgie occidentale nécessitent un personnage central et un conflit de quelque sorte, ce qui cause problème, vous dira-t-il, si vous êtes d’une culture où le hockey et la crosse sont les deux seules activités qui le permettent. Moses a résisté à l’imposition des formes naturalistes dans ses pièces. « C’est la raison pour laquelle j’ai choisi, dans mon travail, d’utiliser la gestuelle cérémoniale; c’est une façon de créer des moments où un contact s’établit et que la barrière entre les comédiens et les spectateurs tombe.»²¹ Il veut dire, tout comme Bear que le produit de sa négociation à travers les formes culturelles n’est pas une adaptation (une soumission)

²⁰ *Tahranto – a gathering of women’s words and images*. Dépliant préparé pour le vernissage de l’exposition à Toronto, par le comité d’écrivains en prison du PEN Canada et l’Association for Native Development in the Performing and Visual Arts.

²¹ Entrevue avec l’auteur, 2007. (Voir « Riel’s Prophecy » dans le *Walrus*, avril 2008.)

in his plays. “This is why my work uses ceremonial gestures; it is a way of creating moments when contact is made and you break down the fourth wall.”²¹ He implies, as does Bear, that the product of his negotiation across cultural forms is no adaptation (submission) of one tradition to another, but a transformation. The creation of something new, something else.

The *Changers* essay is a declaration of artistic autonomy that lays claim to space within the mainstream for Aboriginally-defined Aboriginal art. It acknowledges the legacy of colonialism, the misrepresentations of events and customs by historians and anthropologists, the trivialization of Aboriginal art and its reduction to functional artefact by art historians and ethnologists alike. It also demonstrates an approach to art criticism that relies on intuition and informed observation rather than judgement and dogma. She begins the text with a comment about the nature of contemporary Aboriginal art and its spiritual connection.

Art for aesthetic purposes versus art as a functional object has never been an all-consuming topic of discussion among us, the Indigenous people. Functional objects were created in an artistic fashion, lending our surroundings an aesthetic, spiritual element. Long integral to our society, such philosophy carries over to our contemporary lives. Our art carries with it an internal message that possesses an internal soul. So, however contemporaneous the projection of these images, they will always bear an ancient bond, the legacy of ancient knowledge.²²

²¹ Interview with author, 2007. (See “Riel’s Prophecy” in the *Walrus*, April 2008.)

²² Shirley Bear, “Changers — A Spiritual Renaissance, Curatorial Statement,” in *Changers — A Spiritual Renaissance*/curated by Shirley Bear (Ottawa: National Indian Arts and Crafts Corporation, 1990).

d’une tradition à une autre mais une transformation. La création de quelque chose de neuf, de quelque chose d’autre.

L’essai *Changers* est la déclaration d’une autonomie artistique qui réclame un lieu dans le courant principal de l’art autochtone comme il est défini et présenté par des Autochtones. Le texte reconnaît l’héritage du colonialisme, les représentations fausses des événements et des coutumes par les historiens et les anthropologues, la trivialisaton de l’art autochtone et sa réduction en un artefact fonctionnel par les historiens d’art de même que les ethnologues. Il présente aussi une approche à la critique d’art qui se fie sur l’intuition et l’observation informée plutôt que sur le jugement et le dogme. Shirley Bear commence son texte par un commentaire sur la nature de l’art autochtone contemporain et ses liens spirituels.

L’art pour des raisons esthétiques par rapport à l’art comme objet fonctionnel n’a jamais été un sujet de conversation très populaire parmi nous, les Autochtones. Les objets fonctionnels ont été créés d’une manière artistique, ajoutant à notre environnement un esthétisme, un élément spirituel. Ayant fait partie de notre société depuis longtemps, une telle philosophie se perpétue dans nos vies contemporaines. Notre art comporte avec lui un message interne qui possède une âme interne. Par conséquent, toute contemporaine que soit la projection de ces images, elles comporteront toujours une affinité ancestrale, l’héritage d’une connaissance ancienne.²²

Elle parle d’équilibre et sa conception d’activité transculturelle est quelque chose de beaucoup plus dynamique que le terme l’entend, quelque chose qui se décrirait mieux par l’hybridité. Elle note un aspect positif du colonialisme qui était l’introduction des techniques européennes d’imprimerie (appliqués d’une manière exquise par Glenna Matoush) et elle documente la grande diversité des dix artistes dont la formation et les références couvrent le continent et une multitude de nations autochtones.

²² Shirley Bear, «Changers — A Spiritual Renaissance, Curatorial Statement», dans *Changers — A Spiritual Renaissance*, dirigée par Shirley Bear (Ottawa, National Indian Arts and Crafts Corporation, 1990).

Abenaki Woman | Femme Abenaki,
date unknown | date inconnue
pastel on dry pigment with oil glaze on paper |
pastel sur pigments sèches avec vernis
d'huile sur papier
40.0 x 35.0 cm
Collection of the Artist |
Collection de l'artiste



She talks about balance. And conceives of cross-cultural activity as something far more dynamic than that term usually allows, something better described as hybridity. She notes one positive aspect of colonialism which was the introduction of European techniques of printmaking (exquisitely applied by Glenna Matoush), and she documents the great diversity of the ten artists whose formation and references span the continent and a multitude of Indigenous nations.

The *Changers* essay is provocative more for its ideas than its form, but Bear's writing often does defy conventional literary categorization. Inevitably, her genre-bending raised protests. "Equality Among Women," for example, the article written for *Native Writers and Canadian Writing*, sent one academic reviewer over the top, I suspect because of the combination of her assured tone and the lack of footnotes.²³ Clearly Bear is here tapping into a kind of knowledge that travels through memory, ritual and the teachings of elders, rather than through the written record. "Creation is female," she writes. "In the beginning was thought, and her name was woman . . . to her we owe our lives."²⁴ The Reviewer could neither accept such a notion, nor "see" how Bear's focus on the larger subject of creation was a means of evoking the context in which all Aboriginal writers have to operate, and that includes the task of negotiating the gaps and conflicts *within* the Aboriginal community as well as *between* Aboriginal culture and the predominantly white, Euro/Canadian culture. On a formal level, of course, the text makes

« *Changers* » est un texte provocateur, par ses idées plutôt que par sa forme, mais les écrits de Bear vont souvent à l'encontre des catégories littéraires conventionnelles. Inévitablement, le fait qu'elle transgresse les règles du genre a soulevé des protestations. « L'égalité parmi les femmes, » par exemple, l'article écrit pour *Native Writers and Canadian Writing*, a enragé un critique universitaire. Je présume que c'est dû à la combinaison de son ton assuré et de son manque de notes en bas des pages.²³ Évidemment, Bear fouille dans une sorte de connaissance qui voyage à travers la mémoire, le rituel et les enseignements des aînées plutôt que dans la documentation écrite. « La création est femme, » écrit-elle. « Au début était la pensée et son nom était femme . . . nous lui devons notre vie »²⁴ Le Critique n'a pu ni accepter une telle notion, ni « voir » comment le fait que le texte de Bear porte sur un sujet aussi large que la création puisse être un moyen d'évoquer le contexte dans lequel tous les écrivains autochtones doivent fonctionner; ils sont obligés de négocier les fissures et les conflits *au sein* de la communauté autochtone ainsi qu'*entre* la culture autochtone et le culture à prédominance blanche, européenne et canadienne. D'un point de vue formel, bien entendu, le texte n'a rien à voir avec un texte universitaire; il ne présente ni d'argumentation ni de thèse. Bear parle avec autorité mais pas celle que le Critique peut reconnaître. Elle ne circule pas sur la même longueur d'onde rationnelle, occidentale et linéaire; ce qu'elle présente n'est pas une évidence, c'est un enseignement et les enseignements seront toujours perdus pour certains. Ils sont par nature non explicites et ouvertes, pour que les lecteurs/auditeurs soient attentifs, conscients de leurs propres attentes culturelles et qu'ils soient éveillés au double sens.

²³ Guy Lanoue, "Review Essay," of *Native Writers and Canadian Writing: Canadian Literature Special Issue*, ed. W.H. New (1990) in *The Canadian Journal of Native Studies* 10, no. 2 (1990): 289-306. See also Contents at www.brandonu.ca/Library/CJNS/10.2/default.htm. Lanoue damns the piece for not being about writing, says it does not fit in with the other contributions, and wonders if it isn't "fiction" — meaning fabricated. He accuses her (and other writers in the anthology) of "trying to create an 'Indian' voice by denigrating the white Other."

²⁴ Bear paraphrases Paula Gunn Allen (*The Sacred Hoop*) here. She also quotes Barbara Walker's *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*.

²³ Guy Lanoue, « Review Essay, » of *Native Writers and Canadian Writing: Canadian Literature Special Issue*, ed. W. H. New (1990) dans *The Canadian Journal of Native Studies* 10, no. 2 (1990): 289-306. Voir aussi le contenu à www.brandonu.ca/Library/CJNS/10.2/default.htm. Lanoue critique la pièce pour ne pas être au sujet de l'écriture, dit que ce n'est pas à la hauteur de ses autres contributions et se demande si ce n'est pas de la « fiction » — voulant dire fabriqué. Il l'accuse (et d'autres écrivains dans l'anthologie) « d'essayer de créer une voix 'autochtone' en dénigrant l'Autre blanc. »

²⁴ Bear paraphrase Paula Gunn Allen (*The Sacred Hoop*) ici. Elle cite aussi *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* de Barbara Walker.

no sense as an academic paper; it offers neither argument nor thesis. Bear speaks from a place of authority, but it is not one that the Reviewer can recognize. She is not travelling on his rationalist, Western, linear wavelength; her offering is not an evidence, it's a teaching. And teachings will always be lost on some people. They are by nature inexplicit and open-ended, so that readers/listeners have to be attentive, conscious of their own cultural expectations and alert to double meanings.

“N’igwôhus²⁵: The First Lesson” is undeniably a teaching, too, but above all it is a creation story that reads like a fairytale polished to a sheen from repeated retelling. In an introductory note, Bear prepares the reader, giving an explanation that seemingly answers the Reviewer’s unasked question.²⁶ “How do I provide the ‘proof’ for what I say? Proof for the vast knowledge of ancient wisdom that flows through my thoughts and spits out in words that are difficult for the scientific community to accept?”²⁷ She ruminates on the resistance to the evidence and calls on the grandmothers. “Mother of my memories, can you share these ancient words and rituals so long forgotten and abandoned? Where is the truth of woman warriors, hunters, fishers and shamans? Where is the truth of woman sitting apart during her moon cycle? Where is the truth of woman not being able to look the man in his eyes? Is it because the mystery of our moon cycle was so frightening to our male ancestors that the sons now exclude us from the sacred ceremonies?”²⁸

The story Bear then gives us is the first lesson of our first mother. “Once there lived a woman”²⁹ it begins. And you know

²⁵ N’igwôhus, Bear notes “*from whom I’ve come,*” our mothers, and N’mit’uqwôs, “*from which I have come by*” is father.

²⁶ Bear did not know of Guy Lanoue’s review until it was brought to her attention in April 2009.

²⁷ *Virgin Bones*, 13.

²⁸ *Ibid*, 14.

²⁹ *Ibid*, 14.

« N’igwôhus²⁵: La première leçon » est sans aucun doute un enseignement, aussi mais par dessus tout c’est une histoire sur la création qui se lit comme un conte de fée patinée par les narrations multiples. Dans son mot d’introduction, Bear préparant le lecteur, lui donne une explication qui sans le vouloir répond à la question, non posée, du Critique.²⁶ « Comment puis-je fournir la ‘preuve’ de ce que j’avance? La preuve de l’immense connaissance de la sagesse ancestrale qui passe à travers mes pensées et sort en mots qui sont difficiles à accepter par la communauté scientifique? »²⁷ Elle rumine au sujet de la résistance à l’évidence et fait appel aux grands-mères. « Mère de mes mémoires, pouvez-vous partager ces mots anciens et ces rituels oubliés depuis si longtemps et abandonnés? Où est la vérité de ces femmes guerrières, chasseresses, pêcheuses et shamanes? Où est la vérité de la femme assise à part durant son cycle de la lune? Où est la vérité de la femme qui n’est pas capable de regarder l’homme dans les yeux? Est-ce parce que le mystère de nos cycles lunaires était si effrayant pour nos ancêtres masculins que leurs fils nous excluent maintenant des cérémonies sacrées? »²⁸

L’histoire que Bear nous donne ensuite est la première leçon de notre première mère. Dès son commencement, « Il était une fois une femme »²⁹ on sait qu’on ne lira ni d’arguments, ni de la rhétorique, ni de la théorie. Il s’agit plutôt de rendre compte des efforts et des triomphes de la première femme sur terre, l’histoire qui raconte comment elle a appris les conduites de la forêt, des rivières et du ciel, les fonctionnements des plantes et des autres créatures et comment elle s’est accoutumée au rythme de la lune. « L’obscurité était le moment pour que le corps se repose, un moment de mystère, d’assimilation du savoir. La grand mère Nibowset a enseigné à la femme tous les mystères de la création et sa

²⁵ N’igwôhus, Bear notes “*from whom I’ve come,*” our mothers, and N’mit’uqwôs, “*from which I have come by*” is father.

²⁶ Bear n’était pas au courant de la critique de Guy Lanoue jusqu’à ce qu’on la lui montre en avril 2009.

²⁷ *Virgin Bones*, 13.

²⁸ *Ibid*, 14.

²⁹ *Ibid*, 14.



you are not going to be served argument, rhetoric or theory. Instead it is the account of the travails and triumphs of the first woman on earth; the story of how she learned the ways of the forest and rivers and sky, the patterns of plants and other creatures, and became attuned to the rhythm of the moon. “Darkness was the time for resting the body, a time of mystery, of eating knowledge. Grandmother Nibowset taught the woman all the mysteries of creation, and her first lesson was ‘respect.’”³⁰ Then first man appeared. She spends many seasons teaching him, helping him learn how to survive. “It wasn’t easy because most of the lessons she had learned were for a woman’s life.”³¹ But she perseveres, and as Winter turned to Summer and “breathed warm tenderness on the earth, the woman looked into the man’s eyes and touched his mind.”³²

She, of course, becomes our first mother, and he becomes her first mate and helper. “Together they learned many lessons for personkind. She taught him much of what she knew, but in her haste to populate the earth she forgot to teach him *the first lesson*.”³³ You can only smile at First Mother’s sexual abandon, but the message is brutal. To move beyond history, to grow something new requires abandoning your own rules and preconceptions in order to listen to, and truly hear, the Other. Only with respect, Bear suggests, can cultures meet.

³⁰ Ibid, 15.

³¹ Ibid, 16.

³² Ibid, 16.

³³ Ibid, 17.

Opposite |Ci-contre :
Cohoba Ritual | *Rituel Cohoba*, 1988
 oil on canvas | huile sur toile
 153.0 x 147.5 cm
 Collection of the Artist | Collection de l'artiste

première leçon fut le ‘respect’ »³⁰. Ensuite le premier homme apparut. Elle passa de nombreuses saisons à lui communiquer le savoir et à l’aider à apprendre comment survivre. « Ce ne fut pas facile car la plupart des leçons qu’elle avait apprises était pour une vie de femme. »³¹ Mais elle persévéra et comme l’hiver se transformait en été et soufflait chaleur et tendresse sur terre, la femme regarda l’homme dans les yeux et toucha son esprit. »³²

Évidemment, elle devient notre première mère et il devient son premier compagnon et son premier aide. « Ensemble, ils ont appris de nombreuses leçons pour l’humanité. Elle lui a appris la plupart des choses qu’elle savait mais dans sa hâte de peupler la planète elle oubliera de lui enseigner la *première leçon*. »³³ On ne peut que sourire de l’abandon sexuel de la première mère, mais le message est brutal. Pour aller au-delà de l’histoire, pour créer quelque chose de nouveau demande d’abandonner vos propres règles et vos propres préconceptions afin d’écouter et de vraiment entendre l’Autre. Les cultures ne peuvent se rencontrer que dans le respect, suggère Bear.



En 2006, Shirley Bear a publié *Virgin Bones — Belayak Kcikug’nas’ikn’ug*, une collection de ses poèmes et de ses textes qui sont entremêlés avec des reproductions en couleur de ses gravures, de ses peintures et de ses photographies ainsi que de citations de ses mots de conservatrices de « Changers » et d’autres essais. Ils sont organisés en trois sections selon le thème: « Memories of Virgin Bones » qui comprend des textes évoquant cette connaissance « pure, vierge et encore non analysée » qui sous-tend toutes les cultures humaines; « Family Bones » qui concerne les expériences et les événements de sa vie privée; et « Old Rambling Bones »

³⁰ Ibid, 15.

³¹ Ibid, 16.

³² Ibid, 16.

³³ Ibid, 17.



In 2006, Shirley Bear published *Virgin Bones — Belayak Kcikug'nas'iken'ug*, a collection of her poems and texts which are interspersed with colour reproductions of her prints, paintings and photographs and short quotations from the *Changers Curatorial Statement* and other essays. These are arranged in three sections according to theme: “Memories of Virgin Bones” comprising pieces evoking that “pure, untouched, un-investigated” knowledge that informs all human cultures; “Family Bones” concerning experiences and events in her private life; and “Old Rambling Bones” which are meditations on people and places her travels (geographic and metaphysical) have turned up. These opening lines from “Flight,”³⁴

on this rooftop of 1000 parker street is a frozen lake
empty now
the ducks have flown south
and the geese are in Victoria island probably at the
butchart gardens
today January 16 2000
winter rains in Vancouver have created a frozen lake
on the rooftop outside my studio and my
memories follow you to the water's edge³⁵

show Bear in lyric voice, etching a moment precisely in time and place. She then moves into a reverie that is imprecise and evocative.

³⁴ One thousand Parker Street is situated in East Vancouver close to Commercial Drive in an area that has been an enclave for artists and activists since the sixties. The building is an old warehouse near the railway tracks which is full of artists' studios. Bear's had a door that opened onto the flat roof of the adjacent building.

³⁵ *Virgin Bones*, 135.

qui sont des méditations au sujet des gens et des lieux géographiques et métaphysiques où ses voyages l'ont menés. Voici les premières lignes de «Flight,»³⁴

sur ce toit de 1000 parker street se trouve un lac gelé
vide maintenant
les canards se sont envolés vers le sud
et les oies sont dans l'île victoria probablement aux jardins
butchart
aujourd'hui le 16 janvier 2000
les pluies d'hiver ont créé un lac gelé
sur le toit à l'extérieur de mon studio
et mes souvenirs te suivent au bord de l'eau³⁵

Ces vers montrent la voix lyrique de Bear, découpant un moment précis dans le temps et l'espace. Ensuite, elle se glisse dans une rêverie qui est imprecise et évocatrice :

j'ai marché avec toi depuis toujours
dans les vallées du temps et de l'espace
le long des rivières s'écoulant sans arrêt
où le soleil faisait fondre
les toits gelés des souvenirs
et t'observait comme tu versait la rivière
sur le paysage de ton corps
traçant des passages
telle la pluie sur une vitre.³⁶

³⁴ 1000 Parker Street se trouve à East Vancouver, près de Commercial Drive, dans un quartier qui a été une enclave pour les artistes et les activistes depuis les années 1960. L'immeuble est un ancien entrepôt près des voies du chemin de fer et rempli de studios d'artistes. L'entrée de chez Bear donnait sur le toit plat de l'immeuble adjacent.

³⁵ *Virgin Bones*, 135.

³⁶ *Ibid*, 140.

I have walked with you forever
in the valleys of time and space
by rivers of ever-flowing
where sun melted
the icy rooftops of memory
watched as you poured the river
down your bodyscape
etching pathways
like rain on the window pane.³⁶

There is, thus, a range to Shirley Bear's literary oeuvre that goes beyond form and content, and relates to her inclusiveness and her ability to embrace other cultures. Women are all the same, she often says. We may not all bear children, but we all have our menses.³⁷ She makes connections across time, and her insights are sometimes startling. For instance, speaking at the 4th International Conference of the Visual Arts at Simon Fraser University she commented, "Art that comes from the ancient core of our being is as valid as the traditional European art forms, no matter what we call it. How often do we hear the phrase, 'I [don't know much about art, but I] know what I like'? Are the viewers relating to an artwork with an influenced eye, or are they actually remembering an ancient aesthetic?"



³⁶ Ibid, 140.

³⁷ Bear has worked with women-of-colour and white women in myriad causes, actions and events. One important effort was the Minqwón Panchait (Rainbow Coalition), which was set up within ANNPAC (Association of National Non-Profit Artists' Centres) in 1994 and worked on issues of race and representation for several years. She continued to work with several artists associated with that initiative including Larissa Lai, Ashok Mathur and Rita Wong.

Ainsi, il y a une diversité dans l'œuvre littéraire de Shirley Bear qui va au-delà de la forme et du contenu, et qui parle de sa capacité à inclure et à couvrir les autres cultures. Elle dit souvent que les femmes sont toutes pareilles. Nous ne portons pas toutes des enfants, mais nous avons toutes nos menstruations.³⁷ Elle établit des rapports par delà les époques et ses intuitions sont parfois surprenantes. Par exemple, lorsqu'elle a parlé au 4ème colloque sur les arts visuels à l'université Simon Fraser, elle affirma que « L'art qui provient du centre ancestral de notre être est tout aussi valide que les formes artistiques européennes, quelle que soit la manière dont on la nomme. Combien de fois entendons nous cette phrase : 'Je [ne connais pas grand chose à l'art mais je] sais ce qui me plaît'? Est-ce que les gens qui regardent une œuvre d'art le font d'une perspective surdéterminée ou bien ne se souviennent-ils pas d'une esthétique ancienne? »



En pensant à la langue Wabanaki, je me surpris à m'étonner, en tant que collaboratrice de Shirley Bear, d'avoir acquis un nombre certain de mots dans sa langue au fil des ans alors que je n'en connais pas un seul de la langue gaélique, celle de mes ancêtres à moi. Voilà qui pousse Shirley à rappeler les sons familiers qu'elle a entendus en irlandais en voyageant en Irlande en 1992.³⁸ Elle a demandé ce que les mots signifiaient et elle ne fut pas très surprise de découvrir des échos de ces mots

³⁷ Bear a travaillé avec des femmes de couleur et des blanches pour une myriade de causes, d'actions et d'événements. Un effort important a été Minqwón Panchait (La Coalition arc-en-ciel), qui a été organisée au sein de Regroupement D'Artistes Des Centres Alternatifs (RACA) en 1994 et a travaillé sur des enjeux concernant la race et la représentation pendant plusieurs années. Elle a continué de travailler avec plusieurs artistes associés à cette initiative, dont Larissa Lai, Ashok Mathur et Rita Wong.

³⁸ Bear a participé à *Inishowen*, un programme qui a permis à des poètes, des musiciens et des écrivains irlandais de venir au Canada, et en échange des artistes canadiens sont allés en Irlande participer à un festival. Bear et ses compagnons visitèrent plusieurs sites sacrés dans les environs de Londonderry.

Thinking about Wabanaki, I find myself musing how, as one of Shirley Bear's collaborators, I have acquired quite a number of words in her language over the years, while I know not one in the language of my own ancestors' Gaelic. This prompts Shirley to recall the familiar sounds she heard in Irish while travelling around Ireland in 1992.³⁸ She'd ask what the words meant and was not terribly surprised to discover echoes of words in Indigenous North American languages. In her poem "Holywell,"³⁹ about her visit to the sacred well in County Derry, she comments on the contradiction between the "faces of love" and the "pointed guns" and then describes her walk into the wooded sanctuary. She moves into a different place there, to the other side of history where the past meets the future and the collective unconscious dwells.

The trees with hanging
cloths of prayer and hope.
Such colourful cloth, such
hopeful dreams. The quiet
rumblings of this ancient earth
as I light the sacred pipe.
Moments before in the embrace
of five women — Brigid being the fifth.
Brigid is alive, I thought.
Brigid is alive!⁴⁰

SUSAN CREAN
May 2009

³⁸ Bear was a participant in *Inishowen*, a program which brought Irish poets and musicians and writers to Canada, and sent Canadian artists back to Ireland to participate in a parallel festival. Bear and her companions visited several sacred sites around Londonderry.

³⁹ St. Brigid of Kildare, a fifth-century nun who founded a convent and was venerated as a saint in her own lifetime, shares her name and feast day (February 1) with an ancient pagan figure. By the ninth century, Brigid was the most famous Irish saint.

⁴⁰ *Virgin Bones*, 58.

dans les langues indigènes d'Amérique du Nord. Dans son poème « Holywell, »³⁹ qui concerne sa visite au puits sacré du Comté de Derry, elle s'exprime au sujet de contradiction entre les visages de l'amour et les armes menaçantes et ensuite elle décrit sa marche dans le sanctuaire boisé. Elle s'engage là dans un lieu différent, de l'autre côté de l'histoire, là où le passé et l'avenir se rencontrent et où réside l'inconscient collectif.

Les arbres aux bouts de tissus suspendus
de prière et d'espoir.
Tant de tissus colorés, tant
de rêves d'espoir. Les tranquilles
tremblements de la terre ancestrale
alors que j'allume le calumet sacré.
Un peu avant les retrouvailles
de cinq femmes — Brigid étant la cinquième.
Brigid est vivante, pensai-je.
Brigid est vivante!⁴⁰

SUSAN CREAN
mai 2009

³⁹ St. Brigid of Kildare, une religieuse du cinquième siècle qui fonda un couvent et qui fut vénérée comme une sainte au cours de sa vie, partage son nom et journée de fête (le 1^{er} février) avec une ancienne figure païenne. Au neuvième siècle Brigid était la sainte irlandaise la plus connue.

⁴⁰ *Virgin Bones*, 58.