

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ASHETATEU : SUR LES TRACES DES FEMMES ARTISTES AUTOCHTONES AU KEPEK.
STRATÉGIES POUR UNE MOBILISATION DES ÉPISTÉMOLOGIES ET DES
COSMOLOGIES AUTOCHTONES EN ARTS MÉDIATIQUES

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR

CAROLINE HOTTE

FÉVRIER 2024

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

J'aimerais remercier d'abord et avant tout ma famille. Un remerciement tout spécial à ma mère, Lyse Nepton, qui a cru en moi et m'a rappelé aussi souvent que possible que mon père, Mario Hotte, décédé en 2012, est très fier de moi. Merci à mon frère Sylvain, à Mélanie Bédard, à mon partenaire, Jean Daigneault, à mes feus grands-parents, à mes ancêtres, qui m'ont poussée vers l'avant dans mes recherches. Je souhaite aussi remercier spécialement mon directeur, le professeur Laurent Jérôme (UQAM), et ma codirectrice, la professeure Suzy Basile (UQAT), qui m'ont offert beaucoup de temps, d'encouragements et se sont dévoués pour la révision de cette thèse et tout le processus. Être bien accompagnée dans une aventure si longue et éreintante est indispensable.

Pour leur patience et leur indéfectible amitié, je remercie Karine Awashish, Gabriel Piché, Isabelle Saint-Pierre, Marie-Paule Grimaldi, Géraldine Laurendeau et bien d'autres, qui m'ont encouragée et ont accepté avec indulgence mes nombreux questionnements durant ces nombreuses années de rédaction. Merci à mes tantes et cousines, qui m'ont fait réfléchir et m'ont amenée à me remettre en question. J'aimerais remercier Sarah Bernier pour la révision finale, Caroline Fortin, amie et correctrice dévouée, la professeure Marie-Ève Bradette, qui a partagé ses réflexions sur les épistémologies, Nathalie Ménard, pour la mise en page

Je souhaite souligner le soutien de ma communauté de Mashteuiatsh, Pekuakamiulnuatsh takuehikan pour le soutien financier, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), le Réseau DIALOG, le Département de sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, de même que tous mes collègues de l'UQAM qui m'ont aidée, encouragée et soutenue.

Enfin, j'aimerais souligner que c'est ma grande admiration pour les créatrices des territoires du Kepek, leur détermination et leur ingéniosité qui m'a amenée à rédiger cette thèse et à partager mes apprentissages et mes découvertes. Je souhaite donc remercier toutes les participantes à cette thèse. Je remercie finalement toutes mes relations, humaines et autres qu'humaines qui ont pu me guider dans mes choix. *Tshinashkumitnau.*

AVANT-PROPOS

L'artiste, commissaire et art-thérapeute ilnue Sonia Robertson invite, depuis plusieurs années, dans sa pratique, à (re)trouver la *mishtashkeu* – grande femme en *nehluéun*. Dans une tentative d'embrasser, moi aussi, la puissance créatrice de cette grande femme, j'ai voulu apprendre, connaître et essayer de comprendre comment des femmes artistes s'y prennent. *Mishtashkueuat*, ce sont elles qui m'ont inspiré cette thèse, amies, partenaires, collègues, nouvelles connaissances des quatre directions du grand territoire du Kepek. Nomades, « debouttes »¹, ces femmes s'engagent dans un grand périple créatif qui refuse les compromis des stéréotypes et des contraintes imposées par la colonisation. Je souhaite ce récit respectueux des propositions des participantes qui ont généreusement partagé leurs processus, leurs idées, leurs choix et leurs craintes. Je désire aussi respecter les paroles de ceux et celles qui ont transmis les connaissances, en gardant le silence quant à certains aspects sacrés. Si j'ai omis d'analyser l'ensemble des œuvres des artistes, je tiens à m'excuser sincèrement auprès des participantes. L'exercice auquel elles ont participé n'est pas vain puisqu'il me permet d'amorcer l'écriture d'articles et de recherches qui, je l'espère, viendront pallier le manque de textes dans le milieu de la recherche en français. Ils seront plus accessibles aux Autochtones qui ont adopté cette langue seconde dans le futur. Je tiens aussi à mentionner que malheureusement, je n'ai pas pu écrire le nom de ma famille en référence pour cette thèse. Le système universitaire m'en a empêché, un biais administratif colonial, à mon avis. J'utilise le nom de ma famille Nepton depuis plus de 20 ans, parce que j'ai surtout connu cette famille et que je m'identifie à notre histoire commune, celle du Saguenay et de Mashteuiatsh.

¹ Cette expression est inspirée du titre de la revue *Québécoises deboutte!*, issue du Front de libération des femmes dans les années 1960 et 1970 (Mills, 2004). Mais elle fait surtout référence à l'œuvre de l'artiste Caroline Monnet, intitulée *Debouttes!*, acquise par l'UNESCO en décembre 2021, qui représente le mouvement de revendication des femmes autochtones dans les années 1970 et 1980, par la lentille de la caméra de Monnet et une stratégie de transmédiation de documents d'archives des mouvements militants des femmes autochtones.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	i
Avant-propos.....	ii
Table des matières	iii
Liste des sigles et acronymes	vii
Liste des tableaux et des figures	viii
Liste des planches	ix
Résumé.....	xi
Abstract	xii
Apishish uitakanu	xiii
Introduction	1
<i>Pistes de lecture de la thèse.....</i>	<i>1</i>
<i>Ma trajectoire.....</i>	<i>3</i>
<i>Un aperçu de l'émergence des arts médiatiques autochtones au Canada.....</i>	<i>7</i>
<i>Des épistémologies autochtones et de nouvelles problématiques</i>	<i>16</i>
<i>Femmes et personnes de genre fluide autochtones dans les marges des milieux artistiques</i>	<i>20</i>
<i>Question de recherche et objectifs.....</i>	<i>22</i>
<i>Structure de la thèse.....</i>	<i>24</i>
Chapitre I Femmes autochtones au Kepek : contexte sociohistorique	29
<i>Introduction</i>	<i>29</i>
1.1 <i>De territoire de vie à terra nullius : les étapes de la colonisation</i>	<i>30</i>
1.2 <i>Transformation des rôles sociaux et altération de la transmission des savoirs.....</i>	<i>33</i>
1.3 <i>Discrimination des femmes autochtones : conséquences pour la transmission des savoirs.....</i>	<i>38</i>
1.4 <i>Mouvement de résistance, d'affirmation et revendication des femmes autochtones.....</i>	<i>42</i>
1.5 <i>Colonisation au Kepek et femmes autochtones.....</i>	<i>48</i>
1.6 <i>Militantes comme des milliers de femmes autochtones.....</i>	<i>51</i>
1.7 <i>Conclusion.....</i>	<i>53</i>
Chapitre II Arts autochtones et médias, un récit en contrepoint.....	55
<i>Introduction</i>	<i>55</i>
2.1 <i>Quelques jalons des arts médiatiques autochtones : pavillon sous tension</i>	<i>57</i>
2.2 <i>Femmes autochtones, faire-valoir et stéréotypes.....</i>	<i>60</i>
2.3 <i>Résistance audiovisuelle autochtone : appropriation et représentation</i>	<i>63</i>
2.4 <i>Éducation à l'audiovisuel</i>	<i>66</i>
2.5 <i>Conclusion.....</i>	<i>75</i>
Chapitre III Cadre conceptuel : les épistémologies autochtones comme piste de réflexion sur les pratiques médiatiques et numériques en art.....	77
<i>Introduction</i>	<i>77</i>
3.1 <i>Les épistémologies autochtones comme cadre conceptuel</i>	<i>78</i>
3.2 <i>Les cosmologies pour penser le corps et le territoire : l'importance de l'incorporation.....</i>	<i>87</i>
3.3 <i>De l'écologie médiatique aux cosmologies médiatiques.....</i>	<i>95</i>

3.4 Genre et intersectionnalité à la lumière des épistémologies autochtones	101
3.5 Conclusion.....	103
CHAPITRE IV Méthodologie et éthique en contexte autochtone : la voix des femmes artistes autochtones	105
Introduction	105
4.1 Éthique de recherche en milieu autochtone.....	106
4.2 Choix éthiques.....	111
4.2.1 Définition des valeurs.....	111
4.3 Le récit de pratique comme fer de lance.....	114
4.4. Diversification du corpus.....	117
4.5 Échantillonnage et recrutement	120
4.6 Rencontres et déplacements nomades	123
4.7 Détermination d'une catégorie « artiste » et recrutement.....	125
4.8 Artistes participantes.....	127
4.9 Étape des entrevues.....	130
4.9.1 Préentrevues et choix des participantes	130
4.9.2 Entrevues et rencontres nomades.....	132
4.9.3 Éléments rituels	134
4.9.4 La langue d'approche et d'entrevue	135
4.10 Méthode d'analyse des données : développement d'un outil pratique	135
4.11 Limites éthiques	136
4.12 Conclusion.....	137
PARTIE 2 – RÉSULTATS	139
Chapitre V Corpus : perceptions des arts médiatiques, numériques et œuvres à l'étude.....	140
Introduction	140
5.1 Données biographiques sur les participantes	142
5.1.1 Âge et rôles familiaux	142
5.1.2 Lieux de résidence.....	143
5.1.3 Langue maternelle et d'expression	144
5.1.4 Trajectoires de formation scolaire et professionnelle.....	144
5.1.5 Emploi, occupation et financement	145
5.1.6 Supports médiatiques explorés et utilisés dans la pratique artistique.....	147
5.2 Les grands thèmes et la classification du corpus des récits	149
5.3 Grand thème 1 : « Initiation et relations aux médias ».....	150
5.3.1 Rencontre avec Christine Sioui Wawanoloath	152
5.3.2 Rencontre avec Sonia Robertson	154
5.3.3 Rencontre avec Skawennati.....	156
5.3.4 Rencontre avec Émilie Monnet	158
5.3.5 Rencontre avec Caroline Monnet.....	160
5.3.6 Rencontre avec Niap Saunders	161
5.3.7 Rencontre téléphonique avec Natasia Mukash	163
5.3.8 Rencontre avec Soleil Launière	163
5.3.9 Rencontre avec Eruoma Awashish.....	164
5.3.10 Rencontre Zoom avec Jani Bellefleur-Kaltush	165
5.3.11 Rencontre avec Sophie Kurtness	167
5.3.12 Discussion tirée de ces récits.....	168
5.4 Grand thème 2 : « Attitudes face aux outils médiatiques dans l'œuvre » et identification des œuvres à l'étude.....	173
5.4.1 Cas exemplaires d'intégration critique	178
5.4.2 Cas exemplaires d'intégration artistique ou esthétique	179
5.5 Discussion : œuvre et discours sur l'œuvre	181

5.6 Conclusion.....	186
Chapitre VI Critique des médias et affirmation des femmes autochtones	188
<i>Introduction</i>	188
6.1 Présentation des œuvres à l'étude.....	189
6.2 Contexte et description de l'œuvre <i>History Shall Speak for Itself</i>	194
6.3 Analyse et interprétation de l'œuvre : l'histoire du cinéma dans la mire de Monnet.....	197
6.3.1 Troublants stéréotypes au cinéma et dans les médias	199
6.3.2 Décolonisation des représentations.....	200
6.3.3 Décoloniser les représentations des spatiotemporalités	203
6.4 Engagement dans l'œuvre et pratique de la sororité	205
6.5 Les dimensions médiatiques : d'œuvre photographique à installation.....	209
6.6 Conclusion : affirmation et souveraineté visuelle	212
6.7 Description de l'œuvre : Connexions ou déconnexion?.....	214
6.8 Analyse et interprétation de l'œuvre : la réalité augmentée, une stratégie décoloniale dans l'œuvre de Sophie Kurtness.....	221
6.8.1 Récits et interactivités anticoloniaux.....	225
6.8.2 Le cœur, l'immersion et l'intériorité : Teuehikan	229
6.9 Conclusion : la souveraineté numérique	232
6.10 Conclusion.....	234
Chapitre VII Stratégie d'affirmation des femmes artistes : fracture numérique ou horizons de création?.....	236
<i>Introduction</i>	236
7.1 Perception de l'expérience des technologies médiatiques en art : l'immersion et l'interactivité chez Sonia Robertson.....	238
7.2 Contexte et description de l'œuvre	239
7.3 Analyse et interprétation : l'interactivité et l'immersion, stratégies médiatiques de réhabilitation du territoire imaginaire et des cosmologies ilnues	243
7.4 Conclusion : le refus volontaire comme acte d'affirmation	251
7.5 À toutes mes relations : cérémonie et immersion dans le territoire de Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde, une œuvre d'Eruoma Awahsish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush.....	254
7.6 Contexte de création et description de l'œuvre	255
7.7 Analyse et interprétation : transfert ou subversion de la cérémonie? Modalités de l'immersion dans Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde	261
7.7.1 La structure comme stratégie d'immersion totale dans l'appareil de communication	263
7.7.2 L'agencement audiovisuel comme stratégie d'immersion.....	264
7.7.3 Les médias comme stratégie de renouvellement de l'éthique relationnelle autochtone.....	265
7.8 Conclusion : détournement du sacré et affirmation politique des femmes autochtones	271
7.9 Immersion dans l'intimité inuk dans l'œuvre <i>Katajjausivallaat, le rythme bercé, de Niap Saunders</i>	272
7.10 Contexte et description de l'œuvre	272
7.11 Analyse : l'installation immersive sonore, une invitation à l'intimité et à la réconciliation	274
7.12 Analyse et interprétation : corps et ontologies inuit dans la stratégie d'immersion de Niap Saunders ...	278
7.13 Conclusion : sculpture sonore comme stratégie d'affirmation	281
7.14 Conclusion du chapitre.....	282
Chapitre VIII Conclusion générale	284
8.1 Retour sur le contenu de la thèse.....	285
8.2 Du campement aux œuvres installatives	292
8.3 Limites de la recherche	296
8.4 Quelques pas vers d'autres projets.....	299
Annexe 1 Formulaire d'information et de consentement (participant.e).....	301
Annexe 2 Image supplémentaire	308

Annexe 3 Grille d’entrevue (non directive)	309
Annexe 4 Liste des thèmes identifiés	311
Annexe 5 Biographies des participantes	313
Annexe 6 Feuillet d’information de l’exposition <i>L’arbre sacré</i>	322
Références.....	324
Lexique et ethnonymes.....	352

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

APNQL	Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador
CGIPN	Centre de gouvernance de l'information des Premières Nations
CER de l'UQAM	Comité d'éthique de la recherche de l'Université du Québec à Montréal
CGIPN	Centre de gouvernance de l'information des Premières Nations
CRPA	Commission royale sur les peuples autochtones
CVRC	Commission vérité et réconciliation du Canada
ENFFADA	Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées
EPTC2	Énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains. Politique commune de trois organismes de recherche fédéraux : le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada (CRSNG) et les Instituts de recherche en santé du Canada (IRSC), aussi appelés « les Organismes »
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
ONF	Office national du film du Canada
PCAP®	Principes de propriété, contrôle, accès et possession des données de recherches (marque enregistrée du Centre de gouvernance de l'information des Premières Nations)

LISTE DES TABLEAUX ET DES FIGURES

Tableau 4.1 : Liste des artistes participantes approchées et signataires du Formulaire.....	131
Tableau 5.1 : Âge des participantes	144
Tableau 5.2 : Âge et formation scolaire	145
Tableau 5.3 : Artistes rencontrées et œuvres suggérées	174
Tableau 5.4 : Les modalités d’Elleström.....	184
Figure 1 : Réflexion de Bureauaud (2003).....	177

LISTE DES PLANCHES

Planche 1 : Caroline Monnet, <i>History Shall Speak for Itself</i> , 2018, montages photographiques 1 et 2	190
Planche 2 : Caroline Monnet, <i>History Shall Speak for Itself</i> , 2018, montages photographiques 1 et 2, dans la vitrine du TIFF Bell Lightbox de Toronto	191
Planche 3 : Sophie Kurtness, <i>Connexions</i> , 2022, toiles exposées (photographie : Caroline N. Hotte)	192
Planche 4 : Sophie Kurtness, <i>Nitaihmanan (Je prie)</i> , 2022 (toile exposée et œuvre vidéo numérique en ligne) (photographies et capture d'écran : Caroline N. Hotte)	193
Planche 5 : Caroline Monnet, <i>Renaissance</i> , 2017, photographie numérique sur papier (40" par 60") avec (en bas, à partir de la gauche) la cinéaste Alanis Obomsawin, l'actrice Dominique Pétin, (en haut, à partir de la gauche) l'artiste Caroline Monnet, la costumière Swaneige Bertrand, l'artiste Catherine Boivin et la sœur de Caroline, l'artiste multidisciplinaire Émilie Monnet	195
Planche 6 : Photographies de l'Office national du film (gracieusement transmises par Caroline Monnet)	196
Planche 7 : Caroline Monnet, <i>The Communicator</i> , 2011, sérigraphie sur papier, édition 18 (30 cm × 30 cm); et <i>Plastic Indian</i> , 2011, sérigraphie sur papier, édition 21 (30 cm × 30 cm), de la Série Anomali (gracieuseté de Caroline Monnet)	198
Planche 8 : Shelley Niro, <i>The Rebel</i> , captée en 1982, montrée en 1989, photographie (28 cm × 35,6 cm) (June Chiquita Doxtater, mère de l'artiste)	202
Planche 9 : Lori Blondeau, <i>Cosmosquaw</i> , 1996, duratrans dans un caisson lumineux (27,9 cm × 22 cm), collection : John Cook (photo : Bradlee LaRocque)	202
Planche 10 : Sophie Kurtness, <i>Connexions</i> , 2022, cartel de l'exposition (photographie : Caroline Nepton Hotte)	215
Planche 11 : Je regarde l'œuvre <i>Minish</i> de Sophie Kurtness sur mon cellulaire (photo : Jean Daigneault)	216
Planche 12 : Sophie Kurtness, <i>Teuehikan</i> , 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile et œuvre au mur de la bibliothèque)	218
Planche 13 : Sophie Kurtness, <i>Shipi</i> , 2022 (œuvre au mur de la bibliothèque et capture d'écran avec mon appareil mobile)	220
Planche 14 : Sophie Kurtness, <i>Mikuan</i> , 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile et œuvre au mur de la bibliothèque)	220

Planche 15 : Sophie Kurtness, <i>Teuehikan</i> , 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile) ...	230
Planche 16 : Sonia Robertson, <i>L'arbre sacré</i> , 1995, galerie Séquence	242
Planche 17 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, <i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> , 2017, installation immersive	259
Planche 18 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, <i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> , 2017, installation immersive (projection des pratiques représentées)	262
Planche 19 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, <i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> , 2017, installation immersive (projection des pratiques représentées)	263
Planche 20 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, <i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> , 2017, installation immersive (projection des pratiques représentées)	267
Planche 21 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, <i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> , 2017, installation immersive (projection des pratiques représentées)	267
Planche 22 : Niap Saunders, <i>Katajjausivallaat, le rythme bercé</i> , 2018, installation sculpturale sonore	273

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de documenter les pratiques artistiques des femmes autochtones au Kepek en arts médiatiques et numériques. Depuis un peu plus d'une vingtaine d'années, on assiste à l'émergence d'un courant de pensée porté par des artistes, des Autochtones qui élaborent des œuvres, mais aussi des écrits sur les épistémologies autochtones. Ce champ de recherche offre de nouveaux outils de réflexion, de nouvelles manières de conceptualiser des objets de recherche plus près des modes de pensée des différentes populations autochtones au Kepek et dans le monde. Ces écrits mobilisent les langues autochtones, les récits, les savoir-faire et savoir-être des Premières Nations pour les inscrire dans des propositions théoriques et conceptuelles novatrices. Dans cette thèse, je donne la priorité aux textes de ce nouveau champ de recherche afin d'analyser des pratiques en arts médiatiques et numériques de femmes autochtones au Kepek. Adoptant des méthodologies autochtones et une éthique coconstruite avec les participantes, je présente des chemins de connaissance inspirés des savoir-faire et savoir-être autochtones et notamment du *nehluen*, la langue de Mashteuatsh, ma communauté d'appartenance. Je documente le parcours des artistes, leurs trajectoires, en suivant leurs traces, *ashetateu*, pour savoir d'où elles viennent, ce qu'elles ont exploré et comment. En réactivant des modalités propres aux visions plurielles, interrelationnelles des Autochtones, de leurs épistémologies et de leurs cosmologies, j'ai constaté que les œuvres, porteuses des imaginaires des artistes, s'inscrivent dans ces épistémologies au même titre qu'un texte, un récit. À travers leurs pratiques, les femmes autochtones renversent les interdits, affirment leurs relations à la langue, aux territoires, aux cosmologies autochtones. Elles (ré)affirment la présence incorporée des femmes et de leurs ancêtres dans les territoires au Kepek, par leur proposition d'une souveraineté visuelle assumée.

Mots-clés : Épistémologies autochtones, arts, femmes autochtones, arts médiatiques, arts numériques

ABSTRACT

This thesis documents the artistic practices in media and digital arts of Indigenous women of “Kepek”. In fact, for more than twenty years, we’ve witnessed the emergence of a thoughts carried by Aboriginals artists who also write on Indigenous epistemologies. It offers innovative tools and new paths of conceptualizing research objects closer to thinking ways of different indigenous populations of “Kepek” and worldwide. These writings mobilize indigenous languages, stories, know-how-to-do and know-how-to-be of the Nations to include them in innovative theoretical and conceptual proposals. This thesis gives priority to the literature of this new field of research in order to analyze media and digital arts practices of Indigenous women in “Kepek”. Adopting indigenous methodologies and an ethics co-constructed with the participants, I present paths of knowledge inspired by indigenous know-how-to-do and know-how-to-be, particularly Nehlueun, the language of Mashteuatsh, my community. I document the journey of artists: their trajectories, following their footsteps, *ashetateu*, to acknowledge their origins, what they’ve explored (how it was done). By reactivating modalities specific to the plural, in interrelation to visions of Aboriginal peoples, their epistemologies and their cosmologies, I’ve observed that the works, generated from artists' imaginations, are part of these epistemologies in the same way as a narrative. Through their practices, Indigenous women are overturning taboos, affirming their relationship to language, territories, and indigenous cosmologies. They re-affirm the women embodying and ancestors on territories among “Kepek”, by their assumed visual sovereignty proposal.

Keywords: Indigenous epistémologies, art, Indigenous women, media art, digital art.

APISHISH UITAKANU

Ume atusseun ui uapataliuanun tan eish atussetau ilnushkueuatsh Uepishtikuaaussihtsh e milu-nakutatau ilniunilu ashitsh nelu e apashtatau atusseu-katshitapatakanitsh. Shash uiesh nishulnue pipuna petshikatshitsh tapashkuatsh itsh ui mamitunelitamuatsh Ilnuatsh ka milu-nakutatau ilniunilu kie aiatsh mashinahikanu ilnu tshisselitamuna. Ne atusseun uitishiueu e ui mamitunelitakanitsh tan tshipa itsh ishinakuan nihi ka nanatuapatakanitsh etatu pessish miam ilnuatsh eish mamitunelitakau Uepishtikuaaussihtsh mak mishue assihtsh. Nihi ka mashinahikanitsh mamushtakanu kie apashtakanu eshk^u kashikatsh e atussanuatsch miam ilnu-aimuna ashitsh Ilnuatsh utipatschimunuau mak utshisselitamunuau. Ume atusseun, ninikanishtan kassinu ka mashinatetsh ne uss nanatuapatshitsheuna tshetshi milu-tshitapatakanitsh tan eish atussetau ilnushkueuatsh e milu-nakutatau ilniunilu Uepishtikuaaussihtsh ashitsh nelu e apashtatau atusseu-katshitapatakanitsh. Ashitsh Ilnuatsh eish atussetau kie ashitsh kuishk atusseun mamu ka tshimatatau ilnushkueuatsh, nuapataliuan ilnu tshisselitamuna miam nelueun, Pekuakamiu-aimun, ilnussi nite ka utshian. Nuapatalian utatusseunuau nitshenatsch kamilunakutatau ilniunilu, umeshkanamuau, *ashtateu*, tshetshi tshisselitakanitsh tanite utshitau, tshekualu miam ka milu-tshitapatakau mak tan ka eish milu-tshitapatakau. E apashtaian nite nitatusseun miam Ilnuatsh e mamu-atussetau, mamu-mamitunelitakau kie e nashaman utshisselitamunuau mak eish uapatakau ilniunilu, nuapateti nihi ka milu-nakukau, ka ishinakunilitsh miam upuamunuau nitshenatsch kamilu-nakutatau, e nashakau ilnu-tshisselitamuna miam man e mashinatetsh makie e tshipatschimunanuatsh. Eish atussetau, ilnushkueuatsh apu tshapashkakukau tshatahamuna, uitamuatsch e apashtatau utaimuau, nelueun, assia mak ilnuatsh eish uapatakau ilniun. Uitamuatsh makie kau uitamuatsch ishkueuatsh kie utapanashkutapanuau e tatau mishue Uepishtikuaaussihtsh ne eish uapataliuetau e milu-nakutatau ilniunilu.

INTRODUCTION

Our connection to the land is what makes us Indigenous, and yet as we move forward into virtual domains we too are sneaking up and setting up camp — making this virtual and technologically mediated domain our own.

Cheryl L'Hirondelle (2014, p. 152)

Pistes de lecture de la thèse

Je considère la recherche ayant conduit à la rédaction de cette thèse comme une trajectoire, *a journey*, puisqu'elle s'est déployée sur une longue période, bien avant d'entamer mes études de maîtrise et de doctorat. Cette thèse est fondée en amont par mes relations, mes amitiés et mes attachements avec des femmes autochtones créatrices qui ont nourri mes réflexions, mes actions et mes choix et qui m'ont permis de préserver des liens significatifs, dans le cadre de mon travail, avec ma communauté, mais aussi de tisser des liens avec d'autres femmes autochtones. J'apprécie l'expression « sororité » pour désigner ces liens. Elles sont pour moi une source d'inspiration, mais aussi de connexion aux cultures autochtones et à nos visions du monde et, en ce sens, je me considère comme chercheuse d'origine ilnue-abénakise et québécoise, membre de la communauté de Mashteuiatsh.

J'ai par conséquent choisi d'employer une posture réflexive dans cette thèse, autant dans mes choix théoriques que conceptuels et méthodologiques et dans ma façon d'écrire, outil de prédilection dans cet exercice universitaire. La réflexivité peut différer selon les approches privilégiées, comme le souligne Smith (1999), mais ce qui la caractérise, c'est surtout l'introspection qu'elle implique. C'est un exercice qui pousse la personne en recherche à évaluer ses propres biais sous forme d'introspection, un rapport à soi qui est façonné tout au long de la recherche sur la manière de savoir, sur ce qui est appris (« what I know ») et comment c'est appris (« how I know ») (Hertz, 1997). Comment ai-je appris? Pourquoi? Quels sont mes biais? Ai-je des préjugés? Quelles valeurs

dois-je adopter? Comment le faire? Est-ce que je favorise des techniques, des théories? Et ainsi de suite.

J'utilise le « je » et ma voix s'ajoute aux autres voix autochtones qui participent au développement de la recherche autochtone. Je parle donc du point de vue d'une femme abénaquise-illoue et québécoise, qui choisit des angles de recherche, explore, rédige, vérifie, exclut, écrit encore, pense un cadre conceptuel plutôt qu'un autre, etc. Je choisis de ne pas parler au « nous » scientifique, qui situe le savoir chez un groupe de personnes qui connaissent, possèdent le pouvoir de la connaissance. Ce « je » est peu utilisé dans les écrits universitaires, j'en conviens, quoique cela tende à changer. Mais le savoir autochtone s'exerce et se développe dans une dynamique d'ancrage au monde, à la Terre (*landbased*), c'est un savoir « situé ». C'est une affirmation d'une méthode qui fusionne la science et l'oralité du *storytelling* (Kimmerer, 2013; Kovach, 2009). Selon moi, c'est l'occasion, comme membre de la communauté de Mashteuiatsh, d'exercer une méthode d'écriture différente préférée des tenants des épistémologies autochtones. Et en ce sens, je souhaite participer à la coconstruction des savoirs, si cela est possible, avec cette thèse. Mais je désire adopter une posture moins hiérarchique, plus circulaire et transversale, avec modestie.

Pour bien le réaliser, je me fie à ce qui a déjà été écrit par des Autochtones actifs dans le domaine de la recherche. Je soulève deux facteurs, parmi plusieurs, qui se dégagent de ce savoir situé autochtone dans les textes produits depuis plus d'une vingtaine d'années. D'abord, je voudrais préciser que j'ai choisi de les nommer épistémologues, car ils font un travail de réflexion scientifique sur les connaissances autochtones et les savoirs, sur la manière dont ils sont produits, racontés et, plus récemment, écrits. Les épistémologues autochtones comme Glen Coulthard, Kim Anderson, Leanne Betasamosake Simpson, Margareth Kovak, Shawn Wilson, utilisent le « je » comme posture d'humilité en relation à la production de connaissances. Ces Autochtones en recherche établissent par conséquent des liens de similitude avec la *standpoint theory* ou connaissance située, posture postmoderne. Comme l'ont expliqué Sandra Harding et Nancy Hardstock (Harding, 1991, 1992; McNeil, 1992), la connaissance située est une théorie qui propose d'interroger les liens entre le féminisme et la science. Elle remet en question les modes de production des connaissances scientifiques et rompt avec une vision objective dure des sciences humaines, qui a souvent exclu les personnes dans la marge, notamment les femmes.

Les Autochtones qui emploient ce « je » dans leurs recherches ont trouvé notamment une ouverture, une brèche formée par les textes postmodernes et féministes qui leur offrent la possibilité de remettre en question le pouvoir dans les milieux universitaires, la production de connaissance et ceux qui détiennent la connaissance (Foley, 2003). Ils sont aussi de plus en plus connus, reconnus et lus – quoiqu’il reste encore beaucoup de travail pour une réelle reconnaissance. Mais en plus, ils viennent réaffirmer des manières de faire traditionnelles, où chaque être a une voix, une individualité qui forme la communauté, le groupe (Sioui, G, 1989). L’artiste et penseuse nishnaabe Leanne Betasamosake Simpson (2011) dira pour sa part qu’interpréter les enseignements est une responsabilité individuelle et que le respect de notre relation au monde doit se faire d’abord à l’intérieur de soi pour ensuite contribuer à la communauté. Et en ce sens, ce processus d’intériorité doit être pris en compte, selon moi, dans l’ensemble de la rédaction de la thèse. Ce choix, ce « je », me permet de proposer un texte inscrit plus précisément dans les recherches autochtones, ce mouvement du milieu universitaire (Foley, 2003; Smith, 1999). C’est un espace interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, où nos réflexions peuvent prendre racine. Ces connaissances autochtones écrites et élaborées actuellement s’inscrivent davantage dans une continuité de nos systèmes de pensée, selon des ontologies et des épistémologies autochtones distinctes, que j’expliquerai davantage dans le cadre théorique, au chapitre III.

Ma trajectoire

Par conséquent, je désire expliquer d’abord que c’est dans un contexte de travail professionnel et à la suite de réflexions personnelles concernant ma pratique artistique en peinture que j’ai pensé à un sujet pour cette thèse – ce n’était pas encore un « objet ». Alors journaliste depuis 2007 à la radio de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), puis à la Société Radio-Canada, je remarquais que de plus en plus de femmes autochtones présentaient leurs œuvres et leurs pratiques artistiques dans les réseaux alternatifs en art au Kepek (Québec)² (galeries, maisons de la culture,

² La graphie de Kepek est de plus en plus utilisée dans des articles et des monographies écrits par des auteurs et autrices autochtones de la province. Je choisis la graphie Kepek, comme on la trouve dans le site Web de la Commission de toponymie du Québec (https://toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/Fiche.aspx?no_seq=451245). Je suis consciente que cela réfère à une région administrative au sein du Canada, tel que spécifié dans la Constitution du Canada. Ce mot serait issu de la langue mik’maq et signifie « passage étroit » et désigne le lieu dans le fleuve Saint-Laurent où le passage se rétrécit pour les navigateurs. Les Atikamekw diront plutôt que ça signifie « l’endroit où on débarque ». Je préserve l’idée que ce mot est issu des langues autochtones et je désire l’écrire avec cette graphie, avec des lettres de l’alphabet de l’*innu-aimun*. Cela peut sembler décoloniser la graphie du mot et ce texte en lui redonnant sa charge

centres d'artistes...). Mes réflexions faisaient aussi suite à mes études de maîtrise à l'Université Laval, à Sainte-Foy, où je me suis intéressée aux discours publics de l'organisme Femmes autochtones du Québec. En plus, parallèlement à mon travail de journaliste, j'explorais, par la technique de la peinture acrylique sur toile, ma créativité liée à ma relation au territoire, aux activités de chasse, à la nourriture traditionnelle, aux cultures ilnue, abénakise et québécoise. Ces identités et ces expériences ont façonné cette thèse.

Or, avec l'avènement des réseaux socionumériques (RSN), mes méthodes de recherche journalistique ont rapidement changé. Par la plateforme Facebook, conçue aux États-Unis en 2004 par des étudiants de l'Université Harvard (Delcroix, 2012), je pouvais garder un lien avec d'autres Autochtones avec lesquels j'avais moins de contacts depuis mon arrivée à Montréal, en 2005, afin de demeurer au courant des affaires communautaires autochtones. De plus, en l'espace de quelques années, entre 2007 et 2016, j'ai découvert des dizaines d'artistes autochtones qui présentaient et diffusaient leur matériel sur leur page Facebook et leur site Web. Elles ne passaient pas par les réseaux de diffusion médiatiques de masse et préféraient ces espaces alternatifs plus libres dans leurs usages et accessibles.

De mon bureau de Montréal à Radio-Canada, j'avais dès lors accès à une grande variété de textes poétiques, de représentations photographiques, d'œuvres, de vidéos de spectacles, d'expositions et à un éventail de textes scientifiques et littéraires autochtones qui façonnaient ma pratique. J'avais l'intuition que de plus en plus de femmes autochtones³ avaient leur place dans les réseaux d'art au Kepek et que la diffusion de leurs créations, de leurs pratiques par les RSN pouvait leur apporter une certaine autonomisation. Je me suis dit que si elles utilisaient si aisément les RSN, elles

sociopolitique et symbolique. Il ne correspond pas à la graphie officielle pour désigner l'administration provinciale, un territoire délimité selon un processus colonial. Il s'agit d'un choix conscient justement pour situer l'analyse dans le contexte colonial canadien, puisque je considère que la décolonisation se poursuit. La réflexion est différente pour les lieux géographiques précis ou encore les noms de nations d'origine. Partant du fait que les Autochtones sont souverains dans ce territoire, il serait plus juste de dire les noms de territoire, comme Eeyou Istchee, Nitaskinan, Nitassinan, Nionwentsïo, Nunavik, etc., mais cela compliquerait la rédaction de cette thèse.

³ Comme il est question de femmes, j'utilise l'expression femmes autochtones ou femmes des peuples autochtones. Même si plusieurs études ajoutent la fluidité du genre (*gender*), puisqu'il s'agit d'une étude qualitative, inspirée de récits de pratiques de femmes autochtones et de créations artistiques, mon choix est agencé aux propos tenus dans les entrevues avec les participantes et ceux évoqués par les créations. Quand je parle des participantes de la thèse, j'emploie femmes et personnes fluides autochtones, pour inclure les personnes qui se sont dites de genre fluide.

devaient avoir adopté dans leurs pratiques artistiques des outils comme les ordinateurs, les téléphones intelligents, les caméras et tous les dispositifs médiatiques. Elles devaient avoir accès à ces technologies et n'étaient pas victimes d'inégalités numériques (Aubin et George, 2009; Savard, 2010). Elles devaient savoir comment les utiliser, avoir accès à des cours, des programmes, etc. Je me suis ainsi intéressée à leur appropriation des technologies des communications et de l'information (TIC)⁴, à leurs réflexions sur les usages des médias dans leurs pratiques.

Si, au départ, j'ai pensé que l'avènement des réseaux sociaux numériques avait été congruent à l'émergence des artistes, le lien à établir n'a pas été manifeste dans leurs discours et s'est avéré difficile à évaluer tout au long des entrevues, puisqu'il s'agit d'une conjoncture historique, décoloniale, politique, communicationnelle, etc. Alors que j'amorçais les préentrevues avec certaines artistes autochtones exerçant au Kepek, elles m'ont surtout parlé de la futilité des RSN, de la perte de temps que leur utilisation provoquait. Certaines s'y attardaient, mais préféraient pratiquement embaucher une personne-ressource pour nourrir leurs RSN et n'établissaient pas d'emblée de relation entre les RSN et l'effervescence de leur pratique comme je le remarquais depuis quelques années, en tant que journaliste, mais aussi comme l'a noté le sociologue et critique d'art huron-wendat Guy Sioui Durand (2016).

En regard du mouvement social [Idle No More] au cœur duquel se trouve le sort de la Mère-Terre et des femmes autochtones, une tendance complice de l'évolution de l'art autochtone au Kanata et au Kébec se dessine. Elle est au féminin. Elle est menée par des chasseuses-chamanes-guerrières en œuvre (p. 6).

⁴ Dans ce texte, j'emploie indépendamment les termes technologies médiatiques, numériques et technologies de communication et d'information (TIC). S'il est question spécifiquement des technologies numériques, j'emploierai le terme. J'utilise aussi le terme support médiatique quand je souhaite préciser une utilisation. Les technologies numériques se distinguent des technologies analogiques. La technologie numérique intègre des données discrètes, alors que celle analogique est basée sur des signaux électriques, des processus chimiques de reproduction ou des ondes. Les informations numériques ont un point commun : elles peuvent toutes être traitées par ordinateur. Ainsi, le numérique « assure une sorte d'universalité technologique » (Colombain, 1997, p. 7), quoique ces outils soient pour beaucoup peu démocratiques, à cause des coûts, de l'accessibilité, de l'obsolescence, etc. Manovich (2001) parle de nouveaux médias. Je préfère mettre ce terme de côté puisqu'à mon avis, ces technologies ne sont plus vraiment nouvelles.

Il liait l'effervescence au mouvement Idle No More (Finie l'inertie), qui a particulièrement utilisé les RSN pour créer des mobilisations éclair, *flash mob*⁵. Ce mouvement en art, au Kepek, marqué par une augmentation du nombre d'expositions, dont Pricile De Lacroix a fait le compte dans son mémoire (2017), coïncide aussi avec plusieurs mouvements sociaux et événements : l'adoption de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (DNUDPA), en 2007, la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVRC) en 2008, l'émergence du mouvement Idle No More, en 2012, etc. En plus, dans beaucoup de communautés, qui possédaient un accès limité à Internet par câble ou satellite, on est passé à la fibre optique, plus performante, moins chère d'entretien. Nous assistions à l'augmentation de l'accès à Internet dans les régions du Kepek et dans beaucoup de communautés autochtones. S'il était possible d'établir un lien *a priori* entre la connectivité et la visibilité des Autochtones dans l'espace médiatique, il n'est pas possible de pointer un événement ou un facteur correspondant. Et surtout, les artistes ne l'identifient pas d'emblée. Il y a certes une corrélation, mais ce n'est pas une causalité aussi simple. Je me suis aussi demandé si leur découvrabilité n'avait pas eu une influence sur les centres d'artistes, les galeries et les musées. Mais je ne voulais pas tourner ma recherche vers les institutions. En fait, les artistes ont davantage apprécié de parler de leurs trajectoires, de leurs efforts, de leurs intérêts, explorations et découvertes. Leurs appropriations m'apparaisaient variées, hétéroclites, poreuses à d'autres techniques et fluides, démontrant une capacité d'adaptation assumée. Dans cette thèse, je documente et analyse les pratiques artistiques des femmes autochtones explorant les usages des outils et des supports médiatiques et numériques. Je crois devoir, avant de poursuivre, préciser que j'emploie le terme femme de manière inclusive. Je l'entends comme toute personne s'identifiant comme telle. J'exclus l'idée de référence à une catégorie hermétique, binaire homme-femme. Je le pense aussi en termes de fluidité de genres.

⁵ Le mouvement Idle no More (Finie l'inertie) est un mouvement social d'affirmation lancé par trois femmes autochtones et une femme allochtone au Canada en 2012 (Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean et Nina Wilson) et au Kepek (Mélicca Mollen Dupuis et Widia Larivière). L'objectif était de contrer le projet de loi omnibus C-45 du gouvernement conservateur, qui avait des conséquences néfastes en environnement et dans les territoires des Autochtones ayant signé des traités partout au Canada (Tupper, 2014).

Un aperçu de l'émergence des arts médiatiques autochtones au Canada

Depuis les années 1990, avec la multiplication des médias et des technologies – télévision, cinéma, jeux vidéo, ordinateur, téléphone intelligent – des artistes ont développé des pratiques intégrant ces outils, proposant des œuvres hybrides, combinant des pratiques variées et des expériences techniques ingénieuses, puisque les données binaires sont poreuses et peuvent être transposées d'un médium à l'autre (Fisher, 2000; Poirier *et al.*, 2016). Certes, l'histoire fait remonter les premières œuvres technologiques aux années 1950, avec l'art cinétique et les premiers ordinateurs (Popper et Straschitz, 1993), mais en matière de démocratisation des outils, les textes notent une effervescence autour de 1990⁶. Certaines femmes autochtones créatrices et artistes au Canada ont aussi adopté ces pratiques artistiques mixtes, éclatées, agençant les technologies aux savoirs de leurs nations. Le commissaire, conservateur et artiste Kanien'kehá:ka Steven Loft, vice-président du département Voies autochtones et décolonisation au Musée des beaux-arts du Canada⁷, écrivait justement que les années 1990 sont marquées par « l'avènement libérateur des technologies » (2012, p. 15), notamment parce qu'elles sont de plus en plus accessibles et peu coûteuses. Je ne discuterai pas d'abord de la prétendue liberté que celles-ci engendreraient, mais plutôt de leur démocratisation et de leur accessibilité relative.

Les pratiques artistiques des femmes autochtones que j'ai eu la chance de rencontrer sur la scène actuelle – depuis 2007 – comprennent plusieurs techniques et matériaux, mais j'ai choisi de m'intéresser à celles qui emploient des techniques de l'image et du son par l'usage de supports médiatiques et numériques⁸. Par la technique, elles réinventent des imaginaires, transforment les

⁶ Frank Popper, dans *Les origines de l'art électronique* (1993), a identifié sept sources de l'art technologique : photographie et cinéma, alliant techniques et esthétiques; art conceptuel (importance des processus mentaux); *light art*; art cinétique (mouvement mécanique); programmation informatique; art environnemental (*Land Art*); participation du spectateur (installations-environnements). Aujourd'hui, les possibilités sont plus vastes avec les outils mobiles, l'art nanotechnologique ou biologique.

⁷ Il a été conservateur au Département des Premières Nations du Musée des beaux-arts de Hamilton; en 2002, il a été nommé directeur du centre Urban Shaman (Winnipeg), centre d'art dirigé par des artistes autochtones; puis il a été coordonnateur du Bureau des arts autochtones du Conseil des arts du Canada. En 2022, il a obtenu ce poste au Musée des beaux-arts du Canada, après le départ abrupt de Greg Hill, commissaire kanien'kehá:ka, qui avait jusqu'alors assuré la direction des expositions autochtones. La couverture médiatique entourant le départ de Hill semble évoquer les dissensions profondes concernant les valeurs et les manières de faire entre les intervenants du Musée.

⁸ Par technique de l'image et du son, j'entends les médiums vidéo, photographique, les outils d'enregistrement de film, des écrans, des moniteurs et des outils informatiques. Je retiens également tous les appareils d'enregistrement et de montage sonore, du microphone au logiciel, et plateformes de création et de montage. Mais c'est surtout l'éclatement

espaces d'exposition, de (re)présentation, réfléchissent aux médias et à leurs rôles sociaux, à l'expression de leurs identités, etc. Il ne s'agit pas d'outils et de supports utilisés de manière superficielle, mais de créations et de réflexions critiques mues par une énergie des affirmations de soi qui éclatent et s'enflamment d'avoir été trop réprimées, étouffées par les nombreuses manœuvres coloniales, touchant particulièrement les femmes et les personnes de genre fluide. Par leurs grandes capacités d'adaptation et leur profonde résilience, beaucoup d'artistes (ré)affirment des manières d'être en continuité avec les pratiques ancestrales, tressant, au gré des désirs et des inspirations, des créations résolument contemporaines.

Les récits et les pratiques des femmes et personnes de genre fluide autochtones⁹ participant à cette thèse, à mon avis, se distinguent par la qualité de leurs techniques, de leurs réflexions, de leurs processus en marche, en relation avec tant d'autres femmes autochtones qui, comme elles, avant elles et après, assurément, affirment une présence souveraine dans divers territoires d'expression au Kepek¹⁰. Elles ne font pas de « l'art pour de l'art, mais de l'art pour la vie » (Gill, M.A., 2022, par. 8). Comme le notait Loft (2005), il importe d'y voir plus que des créations hybrides et de

des pratiques artistiques qui marque les années 1950 et 1960, de même qu'une sortie des lieux d'exposition usuels (musée, galerie) pour exploiter les espaces publics et les centres d'artistes. Ce mouvement n'est pas transposable aux sociétés autochtones au Canada, qui ont toujours eu des pratiques performatives rituelles et des installations à l'extérieur, mais pour des motivations que je dirais rituelles, cérémoniales, ou simplement comme société nomade qui défait et refait son campement selon ses déplacements, ses pratiques.

⁹ Les artistes se sont toutes identifiées comme femme, sauf une personne qui parlera davantage de la fluidité de son genre et de son refus de se voir attribuer une catégorie de genre. Après de mûres réflexions, j'ai opté pour l'expression « femmes et personnes de genre fluide autochtones ». La participante utilise le féminin lorsqu'elle parle et se dit parfois bispirituelle. Elle n'utilise pas le « iel ». C'est par respect pour son choix et par souci d'inclusivité que je persiste à écrire en intégrant le plus possible cette idée de fluidité des genres.

¹⁰ J'utilise à la fois les termes génériques Autochtones et peuples autochtones, comme dans la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007), afin de parler des nations originaires de l'Amérique du Nord, pour des raisons pragmatiques. J'utiliserai la majuscule, puisque c'est la graphie admise au Canada, selon TERMIUM, la base de données terminologiques et linguistiques du gouvernement du Canada. Je suis consciente que ces termes pourraient représenter un affront pour certaines personnes, car il y a beaucoup de distinctions d'une nation à une autre et tellement de richesses, que ce soit en matière de langues, de connaissances, de mythes, de rituels, etc. Cependant, si l'origine d'une personne est précisée, j'écrirai le nom de la nation ou de la communauté à laquelle cette personne s'identifie, selon le lexique. J'utilise des termes comme Indien et réserve indienne dans un contexte historique spécifique, lié notamment à la *Loi sur les Indiens*. J'emploie également les termes Inuit, Métis et Premières Nations. Le terme Autochtone englobe ces trois dénominations. J'utilise aussi le terme Inuit pour désigner précisément les peuples du Nord canadien. J'emploie la graphie acceptée qui indique que le mot ne s'accorde pas : Inuit est pluriel et Inuk est singulier, tel que l'indique l'Office de la langue française sur son site Web (<https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?ldFiche=1299275>) ou encore Dorais (2006). Je ne compte pas m'attarder à définir ce qu'est un Autochtone. D'autres l'ont fait avant moi et, comme le disait Thomas King (1990), en citant Thomas Black Elk : « qui sait vraiment ce qu'est un "Indien" ? » (p. xi, ma traduction) et j'ajouterais, un Autochtone?

comprendre le phénomène comme étant culturellement marqué, puisque les supports médiatiques sont des lieux, des espaces de construction des perceptions, des représentations et des sens. Guy Sioui Durand (2016) disait assez justement aussi que l'incorporation des technologies médiatiques dans l'art autochtone complexifie les œuvres et le travail des artistes et cela témoigne selon moi de l'énergie créative des Autochtones.

Depuis des temps immémoriaux, les femmes autochtones fabriquent, créent, transforment leurs danses, leurs productions artistiques, leurs outils, etc. L'art et la création leur permettent aujourd'hui plus que jamais de célébrer les richesses créatives de leurs cultures, mais aussi de (re)dynamiser les modes de gouvernance, d'affirmer une souveraineté visuelle, en plus de dénoncer les manœuvres coloniales, comme la *Loi sur les Indiens*, les pensionnats, les systèmes de réserves, les stéréotypes sur les femmes autochtones (Burgess, 1995; Harris, 1991; Laronde, 2005), etc.¹¹. Elles ont adopté des outils, des formes et des matériaux nouveaux pour s'exprimer au contact des autres cultures des pays européens, que ce soit dans le choix des matériaux des vêtements, de l'usage de perles de verre ou encore des rubans. Plus près de nous, je pense notamment à la peintre Daphne Odjig, à l'artiste en arts visuels Jane Ash-Poitras, à la cinéaste et artiste Alanis Obomsawin et, en littérature, à Maria Campbell, An Antane Kapeshe, Jeanette C. Armstrong, Rita Joe, pour ne nommer que celles-là.

Cependant, dès le début de mes recherches dans des catalogues en art, dans les archives spécialisées d'Artex¹², dans les bibliothèques universitaires ou les archives nationales, j'ai trouvé peu de matériel (programmes, articles, revues, catalogues, cartons d'invitation, fanzines, etc.) concernant

¹¹ La *Loi sur les Indiens* a entraîné l'exclusion et l'exil de milliers d'entre elles de leurs communautés respectives, jusqu'en 1985, voire 2010, lorsque deux amendements importants ont modifié tour à tour ladite loi. Mais ce n'est que la pointe de l'iceberg de la colonisation au Canada, à laquelle je consacre le premier chapitre de ma thèse. Les nombreuses manœuvres coloniales s'ajoutent à la création des articles discriminatoires pour les femmes dans la *Loi sur les Indiens*. Elles sont exclues des milieux décisionnels sociopolitiques de la communauté (Maertens, 2022), elles perdent leurs enfants dès l'âge de quatre ou cinq ans, qui sont placés dans les pensionnats, elles ont été doublement discriminées, d'abord comme Autochtones et comme femmes (Lafromboise, 1990). Mais c'est aussi tout le bouleversement de leurs sociétés, dans lesquelles les rôles des femmes étaient valorisés et complémentaires aux autres genres, vers des structures patriarcales où elles n'ont pas de droits qui a transformé leur vie. Toutes les manœuvres coloniales ont affecté les transmissions des connaissances, leur développement et tant d'autres aspects de leur vie en relation à leurs communautés, leurs langues et leurs cultures (Lévesque, 1989; Ouellette, 2002; Séguin, 1981).

¹² Il est possible de visiter le site Web d'Artex : <https://artex.ca/>. Les archives, situées à Montréal, sont ouvertes au public.

les femmes artistes membres des communautés autochtones au Kepek. De manière générale, il y avait peu de documents sur les arts autochtones au Kepek. Il y avait aussi peu de textes en français sur les pratiques de celles qui le parlent, comme langue seconde ou maternelle. Alors que des réseaux en arts autochtones se sont dessinés à travers le Canada et les États-Unis durant les dernières décennies du siècle dernier, les Autochtones au Kepek semblent dans la marge. En 2008, France Trépanier a d'ailleurs sonné l'alarme en invitant les universités francophones à documenter davantage l'art autochtone (Trépanier, 2008; Trépanier, 2012). Elle écrivait aussi que les Autochtones qui ont adopté le français comme langue seconde – ou langue courante dans certains cas (Abénakis, Wendat, Ilnu, Malécites, etc.) – sont demeurés en marge des mouvements de résistance et d'affirmations artistiques autochtones au pays, depuis les années 1960. À l'instar de Trépanier, l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées soutenait que « [l]a barrière linguistique rend plus difficile la communication entre les femmes autochtones du Kepek, et entre celles-ci et leurs sœurs du reste du Canada » (2019a, p. 12). C'est aussi le constat que j'ai pu faire dans mes recherches, particulièrement en arts médiatiques, où elles sont pratiquement absentes. C'est aussi ce que me mentionnaient Sonia Robertson et Eruoma Awashish, participantes à cette thèse, lors des préentrevues. Bien que, par exemple, Sonia ait eu des contacts avec plusieurs artistes autochtones en arts médiatiques dès les années 1990, comme Mike MacDonald, qui a réalisé *Electronic Totem* (1987) (Claxton *et al.*, 2005), elle dit avoir perçu cette division.

Mes recherches dans les catalogues d'exposition et les articles m'ont donc amenée à explorer le travail de quelques femmes artistes autochtones qui se sont engagées dans des pratiques artistiques en adoptant des supports médiatiques, surtout vers 1990 au Canada. C'est d'ailleurs durant ces années que le cinéma d'Hollywood proposa des représentations des Autochtones plus incarnées à l'écran (*Dancing with Wolves*, 1990; *Last of the Mohican*, 1992). Je pense aussi aux photographies de Lori Blondeau (sœur d'Edward Poitras)¹³, aux installations multimédiatiques de Sonia Robertson, au cinéma et aux photographies de Shelley Niro et aux pratiques performatives

¹³ Edward Poitras est un artiste d'origine métisse de la Saskatchewan, né en 1953. Il est le premier Autochtone du Canada à avoir participé à la Biennale d'art de Venise (1995), le septième Canadien à obtenir une exposition individuelle à l'événement. Il a été formé notamment par Domingo Cisneros, détenteur d'un doctorat honoris causa, au Collège Manitou au Kepek.

multimédiatiques de l'artiste Rebecca Belmore. De mes lectures et observations se dégagent deux axes de création comprenant des outils médiatiques comme matériaux ou comme thèmes. D'une part, je vois un renversement des représentations biaisées des femmes autochtones, de leurs corps et, d'autre part, une appropriation des outils médiatiques et numériques comme stratégie d'affirmation, de résistance et de décolonisation. Il y a donc une stratégie d'autoreprésentation et, au-delà de cela, une pratique qui acquiert une pertinence politique, par l'usage des supports médiatiques (Lavoie, 2014).

Par exemple, Rebecca Belmore s'est intéressée aux installations vidéo dès les années 1990 (Burgess, 1995; Charce, 2008, 2009; McMaster, 1998; Nanibush, 2014, 2019). D'abord active en performance¹⁴, en 1991, Belmore a exploré l'émergence des outils médiatiques dans *Hi-Tech Teepee Trauma Mama Live*, au Musée canadien de la civilisation (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) au Kepek, avec Seventh Fire, un groupe de musique rock dont le leader est anishinabe¹⁵ (Nemiroff *et al.*, 1992). Le projet ludique de dénonciation des stéréotypes sur les Autochtones réalisé par Belmore était dans l'air du temps, à cette époque des communications, et remettait en question les structures de pouvoir de représentation des idéologies coloniales sur les Autochtones.

Dans les mêmes années, dans l'œuvre *Speaking to our Mother, Ayum-ee-aawach oomama-mowan*¹⁶, Belmore (1991) a mis de l'avant l'idée d'une communication avec la Terre-mère à l'aide d'un support médiatique contemporain, un mégaphone (Annexe 2). Elle y détourne les usages de

¹⁴ « De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que la vidéo, cinéma, projection de diapositive et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables » (Goldberg, 1988, p. 9).

¹⁵ La vidéo de la performance de Rebecca Belmore est disponible sur YouTube depuis 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=tKekWAoc3g&abchannel=NeoMafia> [page consultée le 20 janvier 2022]. Le lecteur peut aussi consulter cette page Web pour en savoir davantage sur le groupe Seventh Fire, dont le nom est inspiré de la prophétie des Sept feux anishinabe (ojibway) : <https://www.studiobell.ca/seventh-fire>.

¹⁶ Il est possible d'écouter une vidéo de Rebecca Belmore qui parle de cette œuvre sur le Web : <https://vimeo.com/99999913> (page consultée le 12 octobre 2022).

cet outil de communication et lui attribue une autre fonction, la communication avec la Terre, la communauté, comme l'a noté le conservateur cri Gerald McMaster (1998) :

Belmore's work in this instance depends on performance and space. Her use of technology as a medium of communication is not an issue; [...] Belmore's point is not just amplification, but a belief in the power of communion with an audience. [...] Belmore's performance is more informal and not subject to specific tribal orientation; rather, she creates time/space and context (p. 28)

Le support technologique n'est certes pas un « problème », car les Autochtones se sont adaptés à tellement d'outils au fil du temps et les ont intégrés à leurs visions du monde. Mais McMaster prend en compte la dimension communicationnelle de l'œuvre et du dispositif dans les communautés autochtones. Il soulève du même coup l'idée de communion avec les gens et la Terre-mère, voire de métacommunication. Belmore aborde le support médiatique dans sa fonction de communication communautaire, en communion avec la terre, de la communication de masse à la communication interpersonnelle avec la faune, la flore et les non-humains.

Elle transforme l'usage primaire du support médiatique, le mégaphone, le détourne, pour remettre en question les usages, mais développe aussi une œuvre protéiforme, interactive et riche de sens. Ces manœuvres ludiques de détournement des usages des médias ont retenu mon attention dans mes recherches, car elles transforment les stéréotypes, certes, mais modifient aussi les modes de communication au sens eurocentrique, pour leur donner la « twist » anishinabe, autochtone. Dans l'œuvre de Belmore, le dispositif permet à l'ensemble des membres des communautés autochtones et non autochtones, selon le lieu où elle est exposée, de participer à la médiation avec la « Terre-mère » pour entrer en communication avec elle, mais aussi de donner du sens à la création faisant plus de deux mètres de long : le « méga »-phone (mégaphone). Le support médiatique peut être pensé, dans un contexte sociohistorique, culturel et interrelationnel, comme moyen de lutter contre la colonisation du territoire autochtone, de renforcer le caractère des relations entre les membres des communautés et d'affirmer la présence souveraine par l'acte de communion avec la Terre, par l'outil, mais aussi de (re)nouer la relation avec elle.

McMaster (1998) pointe, de ce fait, vers un autre objet de recherche potentiel, davantage intéressé par le rapport aux supports de communication autochtones en art, l'idée d'une métacommunication.

Il s'agit là d'un thème qui sera traité quelques années plus tard par Claxton *et al.* (2005) puis Loft (2014a). McLuhan (2001) écrivait dès 1969 que le « medium is the message », réfléchissant à l'objet comme tel (sens attribué aux médias, aux institutions médiatiques, caractère politique de son usage, matérialité, etc.) et au contenu (narrativité, récits, plans et construction de l'image, etc.). Cela peut être influencé par les manières de voir le monde des Autochtones. La création peut ainsi être pensée dans une logique de communication autochtone, en prenant le parti d'une décolonisation des connaissances et des supports médiatiques, en profitant de l'élan des épistémologies autochtones articulées par des chercheurs et chercheuses autochtones, qui mettent de l'avant d'autres manières de produire des connaissances. Les Autochtones ne sont pas seulement en train de remodeler leurs représentations pour critiquer les stéréotypes, ils remodelent leurs modes de communication et (ré)affirment des modes métacommunicationnels dans un sens élargi, en communion, en relation avec toute chose autour d'eux, notamment la Terre.

Je donne un dernier exemple. À Chicoutimi¹⁷, dès 1995, l'Inue Sonia Robertson présentait une installation immersive interactive à la galerie Séquence (du 9 au 26 novembre 1995), composée de projections visuelles et de matière brute, comme des pierres, des branches de cèdre (Bouchard, 2003; Charce, 2008, 2009). Sa pratique s'est inscrite dans le mouvement des arts médiatiques en effervescence au Kepek, simultanément à la création du centre OBORO (1995) à Montréal, au développement de la Société des arts technologiques (1996), puis de MUTEK (2000) et du Mois Multi à la ville de Kepek (2000). Ayant la photographie comme point d'ancrage de sa pratique artistique, Sonia Robertson est une pionnière autochtone des installations vidéo protéiformes au Kepek. L'analyse de Charce (2008), l'article de Bouchard (2003) ou encore celui de Sioui Durand (Robertson *et al.*, 1996) proposent des réflexions riches à propos des stratégies employées par Sonia Robertson. Son œuvre installative multimédiatique avait pour but de réfléchir à l'espace d'exposition. *L'arbre sacré* (1995) était composé de projections photographiques, d'enregistrements sonores d'ambiances naturelles et en langue ilnue (*nehluéun*), et de vidéos avec des technologies analogiques, ce qui était hautement médiatique à l'époque. L'omniprésence des dispositifs médiatiques en faisait un espace d'immersion, mais aussi de « métacommunication »,

¹⁷ Depuis 2002, le nom officiel de la ville est Saguenay, qui vient du mot ilnu *sakinip*, signifiant « eau qui sort ».

où le spectateur entrait en relation, en communication avec « l'esprit des choses » du territoire, convoqué par l'intention de Sonia Robertson, lors de la création¹⁸.

Ainsi, comme l'expliquait Greg Younging, Cri d'Opsakwayak, professeur aujourd'hui décédé, « technology is responsive to the ideological and cultural situation into which it is introduced » (2018, p. 180). Les technologies ont un effet non seulement sur les expressions artistiques des Autochtones, mais aussi sur leurs « affects ». Le processus agirait selon une dynamique d'aller-retour entre les technologies et les expressions artistiques, les unes façonnant les autres au gré des choix créatifs des artistes en dialogue¹⁹. C'est justement dans *Transference, tradition, technology: Native new media exploring visual & digital culture* (Claxton et al., 2005), un ouvrage sur les arts médiatiques autochtones, que Younging a étayé en partie sa pensée. Les auteurs et autrices y traitent d'une histoire des arts médiatiques autochtones en employant les « philosophies et les cosmologies autochtones de communauté et d'identité ». Ces écrits présentent des études critiques autochtones, des théories et des concepts souvent issus des langues, des méthodologies et des protocoles éthiques autochtones; inspirés des disciplines des communications et des médias, ils s'inscrivent davantage dans des réflexions sur les épistémologies autochtones visant à bonifier leurs savoirs tout en réfléchissant à leurs manières de concevoir les médias.

Dans mes lectures, j'ai remarqué qu'une théorie nommée *mediacosmology* ou cosmologie médiatique a émergé dès 2005 avec Claxton et al. (2005). Elle sera par la suite précisée par Loft en 2014, dans l'ouvrage *Coded Territories, Tracing Indigenous Pathways in New Media*. Le concept semble d'ailleurs inspiré de celui de *media ecology*, de Neil Postman (Strate, 2006), qui avançait que ce paysage médiatique était déterminé autant par l'accès aux potentialités technologiques que par la dissémination d'images et de discours dans une perspective de mondialisation. Alors auteur collaborateur dans l'ouvrage de 2005, Loft écrivait :

¹⁸ Cette idée de Sonia ressemble au concept d'intentionnalité, concept clé des théories d'Alfred Gell (1998, 1999). Il permet de penser l'art, son rôle, et de saisir comment peuvent s'imbriquer les visions du monde autochtone dans l'œuvre, dans l'utilisation des supports médiatiques, utilisation parfois très intellectualisée ou poétique, voire émotive.

¹⁹ La communication n'est pas linéaire, elle est globale, interreliée et ne peut plus être comprise sous la forme de relation entre émetteur « médias » et récepteur. Depuis de nombreuses années, dans nos sociétés hypermédiatisées, Strate Lance (2006, 2017) dit que c'est une écologie médiatique. La question des médias, des supports médiatiques dans les œuvres émerge donc dans les réflexions de certaines artistes.

The development of an artistic discipline based on electronic technologies is an articulation of creative and cultural space that forgoes the territorialized domains of cultural and artistic canons. We go beyond the notions of simple mediation and we enter the realm of translation, exploring how media refashion the logic of communication strategies to encompass a broader understanding of contemporary cultural phenomenon (p. 95).

Loft recommandait aussi de documenter comment les artistes remodelent les logiques de communication de ces supports, à la lumière des épistémologies autochtones, autant en termes d'accès que d'usage. L'artiste Dana Claxton (2005), dans ce même document, écrivait :

Aboriginal new media is connected in context and cultural practice as a result of shared socio-cultural experiences. Together these works bring forth significant accounts that are embodied in our ancient homelands. Our creative expression sustains a connection to ancient ways, places our identities and concerns in the immediate, while linking us to the future. To a broader audience, this expression conveys an Aboriginal worldview, revealing the Aboriginal experience in all of its complexities. Such expression is an articulation of our cultures and presents an Aboriginal perspective for all those who will listen (p. 40).

Cette appropriation s'articule donc en fonction des savoir-être et des savoir-faire²⁰ autochtones, « to make things our own » (L'Hirondelle, 2014, p. 152). Ainsi, la conjoncture historique, médiatique, culturelle et décoloniale a en effet posé de nouveaux problèmes, car les regards portés sur les objets de recherche sont nouveaux, autochtones, situés et (dé)(re)genrés.

²⁰ Les savoir-faire et les savoir-être autochtones comprennent le patrimoine matériel et immatériel des différentes Nations. Selon les réflexions de Boucher (2005), les savoir-être incluent les langues, les récits, les mythes, les valeurs et la manière de les appliquer et les façons de transmettre des enseignements par voie orale ou en observant les aînés, et les savoir-faire incluent les manières de faire non seulement des objets artisanaux ou utilitaires, mais aussi les activités de cueillette, la trappe, les rituels de guérison. Ces deux aspects s'imbriquent de manière dynamique. Assez récemment dans le document de Projet de constitution (2022) de ma communauté de Mashteuiatsh, il est question de savoir-agir. Ce savoir-agir est en relation aux actions, aux manières de faire en lien avec les valeurs ilnues, décrites dans le document, mais surtout la manière d'apprendre orientée sur l'agir. Je préfère ne pas l'utiliser, car il n'est pas décrit dans le Projet de constitution.

L'omniprésence des outils et supports médiatiques, conjuguée aux nouvelles épistémologies autochtones, m'amène par conséquent à faire un pas de côté pour penser et analyser les pratiques des artistes autochtones et leurs œuvres. En raison de leur omniprésence, notamment dans les créations artistiques de plusieurs Autochtones, et de leur rôle de (re)présentation, les supports médiatiques sont notamment un espace où se travaille le code, où il se construit et se (ré)affirme afin de (re)produire des représentations qui confirment certaines visions du monde, nous amènent à les réparer, à les ajuster. Je propose donc que les outils médiatiques en art ne servent pas seulement à (re)présenter, mais aussi à (re)produire, (ré)imaginer, (re)créer une certaine vision de la réalité, selon des cultures, des modes d'être dans le monde propres aux Autochtones. Le support médiatique n'est donc pas seulement matériel, il est cosmologiquement signifiant pour les peuples autochtones.

Des épistémologies autochtones et de nouvelles problématiques

Dans cette thèse, je tente par conséquent d'ancrer ma réflexion dans les systèmes de pensée autochtones. Les écrits critiques autochtones ont repositionné les manières dont les Autochtones conçoivent les connaissances et les expliquent, déconstruisant ainsi les limites des interprétations possibles ou les ouvrant à d'autres possibilités (Kovach, 2009, 2010; Wilson, 2008). Les objets de recherche sont maintenant définis et déterminés par et pour les Autochtones : « Indigenous epistemology is all about ideas developing through the formation of relationship » (Wilson, 2008, p. 8). Ainsi, par ma posture de chercheuse ilnue-waban-aki et euroquébécoise, je ressens un souci d'inscrire les épistémologies autochtones, en français, dans le milieu universitaire, ce qui est réalisé au Kepek depuis peu (Giroux, 2016, 2020)²¹. Il s'agit ici de la recherche d'une posture assumée, propre au mouvement de résistance et d'affirmation autochtone actuel, en art et en recherche. Mais, en avançant dans ma réflexion, je comprends que pour réaliser cela dans le cadre d'une thèse, il faut relever de nombreux défis et faire face à des contraintes propres à l'exercice universitaire exigé. Entre savoir commun, savoir autochtone et savoir dit scientifique – thème qui pourrait constituer

²¹ Dans plusieurs articles et recherches autochtones réalisées en français au Kepek, je remarque que la voix des Autochtones semble mise en valeur par une approche de l'oralité et le discours, mais sans faire appel aux épistémologues autochtones. Les textes de la communauté de pratiques d'épistémologues autochtones à travers le monde, disponibles surtout en anglais, ne sont donc pas cités et vice versa.

l'objet d'une autre recherche –, j'ai donc entrepris d'en savoir plus sur ces épistémologies et sur comment elles ont émergé.

Au cours de la dernière décennie, dans le contexte francophone, et depuis une vingtaine d'années dans le milieu anglophone, en Amérique, mais aussi ailleurs dans le monde, comme en Nouvelle-Zélande ou en Australie, les études autochtones qui explorent les savoirs autochtones pour proposer des épistémologies distinctes prolifèrent. En art, en littérature et en sciences, elles proposent de repenser les dimensions spatiotemporelles, les notions de territoire, les rapports au corps, la souveraineté, les renversements de pouvoir à travers des œuvres littéraires, visuelles ou cinématographiques autochtones. Ces études proposent une relecture critique de l'histoire coloniale et invitent à célébrer les richesses des cultures autochtones, mais surtout de nouvelles manières de produire de la connaissance, en réponse aux savoirs eurocentrés et patriarcaux²². Si d'abord il s'agissait de décoloniser, c'est-à-dire explorer les rapports de pouvoir coloniaux en science, les objectifs des épistémologies autochtones sont surtout centrés autour d'un projet d'affirmation des richesses des peuples autochtones. Le mouvement est devenu plus important au tournant du millénaire, et un champ de recherche sur les épistémologies autochtones est né. L'une des instigatrices est Linda Tuhiwai Smith (1999), professeure et chercheuse d'origine maorie, autrice de *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Elle a rédigé un document phare sur la décolonisation en recherche. Elle s'est penchée sur les processus coloniaux de la production de la connaissance et a avancé que la production des savoirs s'inscrit dans des rapports de pouvoir pour soutenir et (re)produire des connaissances et en discréditer d'autres, notamment les connaissances autochtones²³. Elle trace un portrait de l'histoire des luttes de pouvoir en

²² De nos jours, les épistémologues autochtones sont de plus en plus nombreux et nombreuses, mais encore peu sont originaires des Nations autochtones du Kepek qui ont pour langue première ou seconde le français. Ils sont de plusieurs disciplines de recherche scientifique ainsi que des milieux de l'art, de la musique et du cinéma, par exemple Philippe McKenzie, auteur-compositeur-interprète innu, Joséphine Bacon, poète innue, Alanis Obomsawin, cinéaste abénakise. Ils ne sont pas tous devenus chercheurs ou chercheuses dans le milieu universitaire, mais comme Alanis Obomsawin, leurs nombreuses recherches pour leurs créations, leurs apprentissages en forêt auprès de leurs aînés, l'art du récit qu'ils ont embrassé en apprenant les légendes et les récits des anciens en font des « passeurs de connaissances ». Ce peut être aussi des jeunes qui possèdent ces connaissances, des artistes, comme les participantes à cette recherche et bon nombre d'autrices et d'auteurs et de poètes autochtones francophones, ce pourquoi j'intègre par exemple des réflexions de la poète innue Joséphine Bacon dans un cadre théorique.

²³ Il me semble que la plupart des Autochtones s'intéressent surtout à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la littérature ou aux arts, mais j'en ai repéré peu qui s'intéressent aux communications et surtout qui ont lu en français les textes des champs de recherche en communication et en sémiologie. Les Autochtones se réfèrent surtout aux recherches en

recherche et termine en proposant d'autres manières culturellement ancrées de produire de la connaissance, de la concevoir, de la comprendre, de l'articuler et de la partager, dans le respect et la réciprocité. Elle tente d'éclairer des manières de déconstruire et de démanteler des connaissances qui sont issues de champs disciplinaires eurocentrés et patriarcaux, et lance une invitation à penser autrement la connaissance à partir de catégories émiques.

Par leurs approches, les épistémologies autochtones donnent lieu à des réflexions non pas en termes de reconnaissance ou d'inclusion, mais plutôt en « termes de déconstruction des rapports de pouvoir » (Léger et Morales Hudon, 2017, p. 5) en proposant d'autres codes, d'autres concepts, d'autres théories sur l'art, la création, l'écriture, la vie en société, les systèmes politiques, etc. Il s'agit là d'une révolution épistémologique qui entraîne non seulement de nouvelles méthodologies et éthiques – donc des outils d'analyse et des méthodes –, mais surtout de nouveaux objets de recherche, d'autres problématiques, formés selon d'autres modes de pensée, d'autres concepts, etc. Dans ce chassé-croisé de réflexions, au-delà des préoccupations éthiques et méthodologiques, j'en arrive surtout à l'idée que pour penser des objets de recherche relativement aux arts médiatiques et numériques, il est devenu incontournable de mobiliser les épistémologies autochtones. Car les ruptures épistémologiques engendrées par les études autochtones, en cours depuis le tournant du millénaire, entraînent une nouvelle forme d'argumentation et d'interprétation, c'est-à-dire d'explication logique, appuyée sur une compréhension du monde distincte pour produire des connaissances. Et ces épistémologies autochtones en sont donc à imaginer et concevoir une nouvelle « science » qui trouverait son objet dans le « sens » des relations aux humains et aux non-humains, par une compréhension approfondie de la langue, des savoirs plutôt que dans la décolonisation des concepts et des théories eurocentrés – quoique cela n'est pas exclu – que ce soit en histoire, en anthropologie ou en art. Je m'interroge donc sur la manière dont les artistes autochtonisent des outils médiatiques et numériques, ou comment les ontologies et les épistémologies autochtones façonnent l'usage des supports médiatiques.

anglais, notamment les *media studies* ou encore les *French theories*, qui demeurent tout de même, comme le note Eco (2011), une adaptation nord-américaine.

Comme mentionné en page 24, je retiens deux axes dans ma réflexion, dans un esprit à la fois de décolonisation des recherches, mais aussi anticolonial, « inspiré par la question du territoire et autour d'elle » et « pris comme système de rapports et d'obligations réciproques » (Coulthard, 2018, p. 33). Ils sont pour moi décoloniaux lorsqu'ils mettent au jour les manœuvres de colonisation et les critiquent, puis anticoloniaux lorsqu'ils s'appuient sur les savoir-faire et savoir-être des nations, ancrés particulièrement dans leur relation au territoire. Ainsi, je développerai un premier axe qui concerne les représentations des femmes autochtones ou la souveraineté visuelle, car les outils médiatiques ont joué un rôle dans la colonisation au Canada, particulièrement des femmes et personnes de genre fluide autochtones, par la construction de stéréotypes et de représentations « objectifiées » (Anderson, 2000; Burgess, 1995). L'autre axe vient de la proposition de Glen Coulthard (2017, 2018), qui a démontré que l'exploitation des peuples autochtones et de leur territoire se prolonge au moyen de la technologie, sous forme de dépossession spatiale et corporelle. Ainsi, la prise de possession spatiale des espaces numériques et médiatiques serait une forme de résistance à la perte des relations aux territoires. Elle permet d'offrir un lieu pour dénoncer les oppressions, mais aussi résister, restituer une valeur aux pratiques et aux représentations des femmes. Cela permet peut-être de réactiver les « systèmes de rapport et d'obligations » soulevés par Coulthard, par exemple sous forme de projet collaboratif, en communauté ou pour valoriser le rapport à la terre, l'esprit de parenté élargie, etc. Et en ce sens, l'idée d'une « métacommunication » sur les médias ou qui informe sur la relation entre média et relations aux territoires me semble porteuse.

En partant de l'idée que les Autochtones ont un rapport au monde distinct, il en serait de même pour la relation aux technologies médiatiques (Claxton *et al.*, 2005; Loft, 2014a). Si les œuvres et pratiques en arts médiatiques et numériques doivent être pensées en relation avec des épistémologies relationnelles, où les humains et les non-humains sont significatifs et doués d'agentivité, selon des ontologies particulières et plurielles, comment concevoir, penser et définir un objet de recherche approprié, pertinent? Avec cette thèse, la question que je pose est donc la suivante : comment penser la résistance spatiale et corporelle en arts médiatiques et numériques à la lumière de la proposition théorique de Loft concernant la cosmologie médiatique (2014) et en prenant en compte la question du genre?

Femmes et personnes de genre fluide autochtones dans les marges des milieux artistiques

Il me semble juste de prendre le parti d'une perspective du genre dans ma réflexion. Robin Wall Kimmerer (2013), écrivaine et penseuse anishinabe, dans son livre sur les savoirs autochtones *Tresser les herbes sacrées*, fait ressortir les liens qui unissent le pouvoir créateur féminin et le pouvoir créateur de la Terre-mère : celui de donner la vie. Je conçois cela en termes de « pouvoir » donner la vie de manière globale, des rôles sociaux et envers la Terre de même que des liens aux lignées maternelles. Comme le note Janice Acoose (2009), « our voices have kept alive the sanctity of creative power of matrilineal lineage thousands of years old » (p. 52). Les femmes avaient – et ont encore souvent – des manières particulières d'entrer en relation, que ce soit avec la Terre, les rituels, les cérémonies, leurs parentés élargies, et ont des rôles différents, particuliers (Green, 2017; Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Ouellette, 2002; Starblanket, 2017)²⁴. C'est aussi valide pour les personnes de genre fluide, puisque traditionnellement bien des personnes dans les groupes autochtones avaient plusieurs genres et étaient acceptées socialement; elles avaient même parfois des rôles de guides et de guérisseuses (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019a; Havard et Laugrand, 2014; Saladin d'Anglure, 2014). Les manœuvres coloniales ont exclu ces personnes de leurs propres communautés. À ce propos, Arnaud (2014) écrivait : « les femmes autochtones veulent revenir à un âge d'or d'égalité hommes-femmes dans leurs nations, qui a été détruit par l'imposition colonialiste du système patriarcal » (p. 213). Je le conçois pour ma part davantage en termes de complémentarité des rôles de chacun et j'ajoute les personnes de genre fluide dans ces interrelations.

Dans son texte de 2014, Cheryl L'Hirondelle évoque aussi l'importance du travail d'encodage des femmes autochtones dans les créations, telles que les courtepointes ou d'autres vêtements, valorisant du même coup le savoir des femmes et personnes de genre fluide autochtones, comme source d'une réflexion sur l'appropriation des outils médiatiques et de cette théorie des cosmologies médiatiques. Le fait que ces femmes et ces personnes de genre fluide s'approprient ces outils technologiques s'inscrit en continuité de leur participation à la construction des modes de transmission d'informations au sein des communautés. Il est alors juste de penser que ces

²⁴ La notion d'objectivité de la connaissance dans les épistémologies autochtones se distingue de celle élaborée par Harding et tant d'autres.

personnes ont des connaissances situées (Harding, 1991, 1992; Smith, 2012), en raison de leurs expériences, de leurs rôles sociaux comme femme ou non-binaire et Autochtone, et que cela doit être pris en compte quand on pense à l'appropriation des supports médiatiques en art et à la manière d'en explorer les usages.

Il me semble important de souligner quelques statistiques avant de préciser la question de recherche et les objectifs. Les femmes et personnes de genre fluide ont aussi subi des manœuvres coloniales et patriarcales particulières. La chercheuse et écrivaine Stolo feu Lee Maracle affirme : « The dictates of patriarchy demand that beneath the Native male comes the Native female. The dictates of racism are that Native men are beneath white women and Native females are not fit to be referred to as women » (Maracle, 1996, p. 17-18). Cette citation met au jour le racisme et le sexisme dont ont été victimes les femmes autochtones en particulier. En outre, dans une étude publiée dans la revue *Canadian Art*, Alison Cooley, Amy Luo et Caoimhe Morgan-Feir (2015), autrices et artistes, traitent de la discrimination de genre dans les institutions muséales au Canada entre 2013 et 2015 : « According to the 2012 Waging Culture report, women constitute 63 % of living artists, yet they only account for 36 % of solo exhibitions at these Canadian institutions since 2013 » (par. 3). Les statistiques présentées dans l'étude sont préoccupantes. Par exemple, au Kepek, avant 2013, aucune femme autochtone n'a eu d'exposition solo au Musée d'art contemporain de Montréal. La première exposition solo d'une femme autochtone à ce musée est celle de Rebecca Belmore, en 2019, intitulée *Braver le monumental*²⁵. Les femmes artistes autochtones occupent pourtant une place importante : elles représentent plus de 49 % des artistes autochtones toutes disciplines confondues au Kepek, mais les données sont récentes et ne permettent pas d'avoir une perspective à long terme (Côté *et al.*, 2017). Une tension est aussi notable au sein des institutions muséales et des lieux de diffusion des arts au Kepek, à la fois en ce qui a trait au « genre » et à l'« ethnie » ou à la « race », ce qui a laissé peu de place aux Autochtones dans les expositions (De Lacroix, 2017; Franco, 2020). Sherry Farell Racette (2012) écrivait aussi : « Until very recently, Aboriginal women have been written out of Canadian art history, or rather art history has been written around us. How do we write ourselves in? » (p. 285). À la suite de ces réflexions et de ces

²⁵ Il est possible d'en apprendre plus sur cette exposition, de la commissaire conservatrice Wanda Nanibush, sur le site Web du Musée : <https://macm.org/expositions/rebecca-belmore-braver-le-monumental/>.

données préoccupantes, je prends donc le parti de réaliser une thèse en adoptant le prisme des épistémologies autochtones, en prenant en compte les questions du genre comme facteur déterminant de la nécessité de documenter le parcours en art de certaines femmes et personnes de genre fluide autochtones et de penser la théorie d'une cosmologie médiatique.

Question de recherche et objectifs

Comme toute création impliquant des outils médiatiques et numériques, celles des femmes autochtones sont complexes, protéiformes. Cependant, j'ai pensé au début de ma thèse que les femmes ont la particularité de célébrer la résistance plurielle « and affirm our identities as Indigenous women » (Smith, 1999, p. 145). Mais comment ce processus s'articule-t-il? Comme le formulait assez justement David Garneau (2020b), conservateur métis, professeur en arts visuels à l'Université de Regina, toute création intégrant des pratiques ancestrales s'inscrit dans ce processus de « résurgence ». Mais c'est le *modus operandi* qui rend l'analyse intéressante, selon lui. Si je préfère l'expression « affirmation » plutôt que « résurgence », la suite de sa réflexion m'interpelle.

Je me suis demandé dans cette thèse : **comment les supports médiatiques et numériques sont-ils mobilisés/utilisés dans les créations de femmes et personnes de genre fluide autochtones et en quoi ces supports sont-ils cohérents avec les épistémologies autochtones?**

J'essaie de démontrer que les femmes s'inscrivent dans un mouvement de résistance et d'affirmation des imaginaires autochtones, que leurs usages des supports médiatiques sont aussi des outils soutenant cette résistance autochtone au Kepek.

En répondant à cette question de recherche, la présente thèse poursuit les trois objectifs suivants.

- 1. Identifier et présenter des artistes femmes autochtones ayant adopté des pratiques en arts médiatiques et numériques au Kepek.**

Les problématiques entourant l'usage de supports médiatiques dans les stratégies artistiques des femmes et personnes de genre fluide autochtones au Kepek semblent dans l'angle mort de la recherche en général, dans les milieux francophones au Kepek. Je souhaite mettre en valeur celles qui ont adopté des pratiques numériques ou médiatiques et leurs créations. Je souhaite inscrire leurs

récits et leurs créations dans une histoire de l'art autochtone au pays, en prenant le parti de mettre de l'avant les voix/voies des femmes et personnes de genre fluide autochtones. Je mets aussi de l'avant leur manière de comprendre et de parler des supports médiatiques dans leur processus créatif. Je saisis alors davantage comment elles perçoivent les supports médiatiques, ce qu'elles en comprennent et depuis quand elles les utilisent. De même, je mets de l'avant des œuvres qui intègrent ces supports. Car en plus du récit, les œuvres sont aussi des dispositifs de transmission de valeurs, messages, sensations, mouvements, etc. Ces deux volets sont complémentaires dans l'analyse. Quels outils, supports médiatiques ou numériques utilisent-elles dans leurs créations? Pourquoi ce choix? Y a-t-il des obstacles à ces usages et des facilitateurs?

2. Repérer les éléments relatifs aux épistémologies autochtones dans les récits des artistes autochtones et leurs œuvres.

Les épistémologies autochtones sont des épistémologies de relations (Wilson, 2008). Ce qui signifie que les connaissances sont reçues et construites avec les autres, en relation aux humains et non-humains, au territoire, etc. Ce sont des relations qui permettent d'identifier les objets de recherche, mais aussi les méthodes de recherche, les théories, les concepts clés et leurs définitions, les outils d'analyse, etc. Quand les dispositifs médiatiques prennent place dans une œuvre, qu'elles soient performatives ou sous forme d'installation ou encore par l'application d'une technique, c'est un choix effectué par l'artiste pour diverses raisons. Soit la personne a accès à ces outils, les connaît (littéracie des outils) et les adopte, soit elle reçoit une formation ou elle est invitée à un projet, soit elle le fait intuitivement, en explorant avec d'autres artistes ou obtient de l'aide de techniciens pour mettre en application son idée, etc. Ces personnes peuvent traiter des rapports de pouvoir véhiculés par ces médias. Elles peuvent concevoir les outils comme poursuite des modes d'encodage traditionnel ou de performance rituelle relationnelle au support médiatique, comme le disait L'Hirondelle. Ou, au contraire, il peut s'agir d'un outil comme un autre, dépourvu de sens particulier, contrairement à ce que semble avancer Loft. Je souhaite donc, à travers leurs récits, d'abord identifier le vocabulaire, les expressions employées pour parler des supports médiatiques. Il s'agit dans un premier temps d'explorer si elles lient ces usages aux épistémologies autochtones. Et comment? Que veulent-elles mettre de l'avant? Dans un deuxième temps, il sera possible de faire une lecture des œuvres et créations comme discours. Je pourrai savoir si ces créations évoquent ces épistémologies, les rituels, la relation au territoire, la langue, etc.

3. **Analyser en quoi et comment les œuvres d'art médiatiques et numériques des femmes et personnes de genre fluide s'inscrivent dans un mouvement d'affirmation autochtone au Kepek.**

Comme l'affirme Leanne Betasamosake Simpson (2017), « [n]os théories essentielles de la résurgence sont transformatrices et révolutionnaires. Elles sont destinées à donner une impulsion et à maintenir le mouvement de transformation sociale, culturelle et politique à travers les pires formes de génocide politiques » (p. 33, ma traduction). Si les créations artistiques, prenant le parti d'une mise en média à l'aide de technologies, sont empreintes des valeurs des visions du monde autochtones, elles sont aussi des outils d'affirmation et de résistance. Je conçois leurs pratiques, leurs récits et leurs trajectoires comme actes de résistance et d'affirmation dans cette thèse. À partir des récits et des œuvres, je tente de répondre à cette question de renversement, d'inversion et d'affirmation. J'explore de quelle manière et en quoi ces supports leur permettent d'affirmer un pouvoir dans les espaces de diffusion des arts au Kepek. J'analyse aussi les points de résistance à ces outils, comme éléments d'affirmation. Comment penser les modes de résistance et d'affirmation autochtones en relation avec les médias? En quoi cela a-t-il été bénéfique à leur pratique ou non? Est-ce que cela a transformé leur pratique? En quoi?

Afin de répondre à ces trois objectifs, cette thèse est divisée en trois sections. La première section comprend les chapitres I à IV. On y trouve une mise en contexte sociohistorique concernant les femmes autochtones, ainsi que les personnes de genre fluide, leurs rôles et les conséquences de la colonisation sur les savoirs et les pratiques, une brève histoire de leurs relations aux outils médiatiques, le cadre conceptuel, puis la méthodologie et l'éthique adoptée. La seconde partie contient un seul chapitre, c'est-à-dire les résultats des entrevues et les œuvres à l'étude. Dans la troisième partie, je présente les analyses des œuvres sélectionnées et les thèmes retenus dans les entrevues relativement aux usages des supports. Enfin, dans le dernier chapitre, je présente la conclusion et les limites de la recherche.

Structure de la thèse

Dans le chapitre I, « Femmes autochtones au Kepek, contexte sociohistorique », je décris brièvement le contexte sociohistorique dans lequel agissent les artistes autochtones, mais plus particulièrement les artistes femmes, au Kepek. Des autrices comme Emberley (1993), Goyon

(2011), Anderson (2000), Guerrero (2003) s'entendent d'ailleurs pour affirmer que sans une (ré)écriture de l'histoire des femmes autochtones, il est impossible d'analyser leur discours aujourd'hui ou même leurs œuvres, qu'elles soient littéraires, cinématographiques, visuelles ou numériques. Je rappelle les rôles ancestraux des femmes autochtones et j'explique comment la colonisation s'est déployée au Kepek, d'abord sous un régime français, puis anglais avec la mise en réserve ou sous tutelle des Autochtones, la mise en place de la *Loi sur les Indiens*, discriminatoire envers les femmes autochtones et leurs enfants, le placement dans les pensionnats, etc. Je rappelle les conséquences de la colonisation sur les femmes autochtones, liées particulièrement à leur savoir-faire, à leur savoir-être et à leurs rôles sociaux (Basile, 2017; Campbell *et al.*, 1992; Goyon, 2011; Green, 2017; Hill, 2013; Million, 2009; Shoemaker, 1995; Van Woudenberg, 2004). Il m'est impossible de passer sous silence la double discrimination dont elles sont victimes, comme femmes et comme Autochtones, particulièrement dans les milieux de l'art. Soulignons que les modalités coloniales ont été distinctes au Kepek en raison notamment du mouvement d'affirmation linguistique français et des visées souverainistes y étant rattachées. J'aborde finalement en quoi les mouvements militants de femmes autochtones ont influencé les possibilités d'affirmation de certaines artistes.

Dans le chapitre II, intitulé « Arts et médias autochtones : une histoire en contrepoint », je présente brièvement les développements en arts médiatiques au Kepek. Je mets au jour la fracture médiatique et numérique subie par les Autochtones et les conséquences sur leurs possibilités créatives. Selon moi, cette fracture a été un frein au développement de leur potentialité, mais cet isolement a aussi été un rempart pour les Autochtones, notamment pour la protection des langues, car les médias sont aussi un outil de colonisation. Donc, je traite de la colonisation androgendrée des représentations, mais aussi d'une démocratisation plus lente de ces outils dans les communautés des Premières Nations et chez les Inuit dans le Nord du Québec.

Dans le chapitre III, intitulé « Les épistémologies autochtones comme territoire de réflexion sur les pratiques médiatiques et numériques en arts », je présente mon cadre conceptuel. J'y décris comment les épistémologies autochtones sont pertinentes à l'analyse des récits de pratique et des œuvres des artistes. Je comprends mon processus comme un acte de décolonisation, mais qui s'inscrit aussi dans un esprit anticolonial en recherche. Ces épistémologies sont façonnées par des ontologies autochtones distinctes, que je documente. Mes choix sont fondés en majeure partie sur

les textes issus de ce champ de recherche. Les sources sont diversifiées, transdisciplinaires, c'est-à-dire que par une traversée des « frontières disciplinaires traditionnelles », je m'inspire tantôt de récits, tantôt de savoir-faire ou d'expressions dans les langues ancestrales (Monture, 2017). Je le conçois comme un écosystème, au sens large, selon une vision organique d'interrelation. Si les objets de recherche autochtone sont nouveaux, comme je l'ai avancé, à travers la lunette des ontologies et des épistémologies autochtones, il faut d'autres outils, d'autres concepts pour les documenter.

Dans le chapitre IV, je présente la méthodologie préconisée et l'éthique employée. Je m'attache à l'histoire racontée, au sens de *tipatshimun*²⁶, des femmes autochtones pour mettre de l'avant leurs voix et leurs voies. Mais je prends aussi les créations en art médiatiques et numériques comme métadiscours sur ces outils de communication, comme dans le cas exemplaire de Belmore. J'ai choisi une approche méthodologique empirico-inductive et j'ai procédé par itération et aller-retour, afin de réfléchir aux objectifs que je me suis fixés. J'y explique comment les *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* publiées par Femmes autochtones du Québec (FAQ) (2012) sont mobilisées, de même que le chapitre 9 de l'Énoncé de Politique des trois Conseils de recherche du Canada (2018). Je présente les valeurs mises de l'avant tout au long de cette thèse, qui ont d'ailleurs été approuvées par les participantes. C'est aussi pourquoi je nomme les artistes participantes puisque j'ai obtenu leur consentement libre et éclairé.

Dans la deuxième partie, intitulée « Présentation du corpus : perceptions des arts médiatiques, numériques et postulats théoriques », je présente les résultats de ma collecte de données. J'explique comment j'ai organisé les données répertoriées et analysées. Dans une première partie, je présente surtout les données quantitatives, les profils et les formations des participantes. J'aborde

²⁶ Laurent Jérôme et Vicky Veilleux (2014) reprennent, dans leur analyse du territoire, ces termes, expliqués entre autres par Sylvie Vincent (1982) : « Ce qui distingue les *tipatshimun* des *atanukan*, d'après les informateurs, c'est que les *tipatshimun* relatent des faits qui ont été vus et/ou vécus par des Indiens [...]. Lorsqu'ils racontent, les Montagnais d'ailleurs s'entourent de précautions verbales. Ils prennent soin de nommer le témoin de l'événement qu'ils rapportent ou la personne par laquelle le récit leur est parvenu. Ou bien ils signalent la présence des vestiges qui prouvent la véracité de leur dire » (p. 13). Suzy Basile (2017) utilise des expressions similaires, en langue *atikamekw*, dans sa thèse. Pour le sociologue *ilnu* Pierrot Ross-Tremblay (2019), « [t]ransgenerational transmission of Innu oral tradition takes three main forms: old stories known as *atanukan* (what must be transmitted), *mishta aiatshumun* (historical events) and *tipatshimun* (events that have occurred in one's life) » (p. 37). Il semble que ce sont des termes couramment utilisés par les locuteurs des langues algonquiennes au Canada.

brièvement les demandes de financement pour leurs pratiques. J'ai aussi documenté leurs formations dans une institution scolaire ou auprès de relations, en évoquant certains obstacles. J'y ai répertorié les œuvres suggérées par les artistes lors de nos rencontres et nos échanges. Je présente les thèmes récurrents dans leurs trajectoires plurielles et leurs récits. J'élabore un classement en fonction de certaines attitudes relativement aux supports médiatiques. J'explique enfin pourquoi je ne retiens que certaines œuvres suggérées, notamment parce que les pratiques sont très intuitives, émotives et s'inscrivent dans des disciplines différentes.

Dans la troisième partie, je poursuis avec le **chapitre VI**, qui s'intitule « Le dispositif comme contenu : perspective autochtone des technologies et décolonisation ». J'y fais deux analyses d'œuvres qui mettent les médias et les supports médiatiques et numériques en exergue, qui ont réalisé un métadiscours critique sur les outils médiatiques et les institutions médiatiques ou informatiques. J'explore les récits et les œuvres de deux artistes : Caroline Monnet et Sophie Kurtness. Je conjugue leurs récits à mes observations et interprétations des œuvres. J'évite le plus possible d'apposer ma propre grille de lecture sur leurs œuvres pour bien cibler leurs intentions. Mais je ne présume pas qu'elles ont tout compris de leur propre travail. Parfois, l'œuvre surprend l'artiste et mes réflexions sont bénéfiques à l'analyse.

Dans le **chapitre VII**, intitulé « Appropriations esthétiques des médias dans les œuvres de trois artistes comme stratégie d'affirmation », j'analyse trois œuvres qui adoptent davantage des stratégies artistiques ou esthétiques d'usage des médias en mettant en valeur des pratiques et des savoirs autochtones. J'ai sélectionné l'œuvre de Sonia Robertson, *L'arbre sacré*, comme pionnière en arts médiatiques, puis celle d'Eruoma Awashish, Jani Bellefleur-Kaltush et Meky Ottawa, *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* et enfin l'œuvre de Nancy Saunders, *Katajjausivallaat, le rythme bercé*. Encore une fois, je conjugue leurs récits et les œuvres, puis je tiens compte de mes propres analyses. Dans ces trois œuvres, les dispositifs médiatiques ne sont pas l'objet de la création, mais viennent enrichir l'installation et le processus d'immersion. Ils sont aussi, d'une certaine manière, outil de médiation et de communication totale. Et en ce sens, outre une réflexion esthétique des outils médiatiques, n'ont-ils pas aussi une dimension critique des médias?

Enfin, je conclus au **chapitre VIII**. Je reviens brièvement sur les conclusions des chapitres. Je présente aussi les limites de la thèse et les pistes de recherche possibles pour l'avenir.

CHAPITRE I

FEMMES AUTOCHTONES AU KEPEK : CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE

On m'arrache à ton silence
Tu ne racontes plus
Les couleurs de l'air
Je ne reconnais plus
Mes sœurs les vents

On m'apprend un Dieu
J'ai perdu l'horizon
Face à moi
Le Mur

Joséphine Bacon (2013, p. 20)

Introduction

Dans ce chapitre, je fais état des principaux jalons de l'histoire de la colonisation au Canada et au Kepek, en m'attardant aux conséquences pour les femmes autochtones, en général, puis pour leurs pratiques créatives et artistiques. J'y présente un bref historique des relations coloniales au Canada, afin d'expliquer une part du contexte dans lequel s'articulent les pratiques artistiques des femmes autochtones. Je présente ainsi les manœuvres de dépossession, d'effacement des peuples autochtones, plus particulièrement des femmes. La colonisation s'est déployée à travers une occupation croissante du territoire, un renversement des rôles des femmes par leur dévalorisation et une application toujours plus insistante de politiques et de règlements dépréciant les femmes autochtones mais aussi les pratiques artistiques, rituelles et cérémoniales. Ma réflexion se présente sous forme d'aller-retour entre certains faits historiques et les modifications des rôles des femmes dans la société repérées dans la littérature scientifique et des écrits de femmes autochtones. Cela a constitué un défi pour cette thèse, car peu de textes ont été produits à travers le temps sur les rôles et les pratiques artistiques des femmes autochtones.

Je prends aussi le temps d'explorer les rapports coloniaux particuliers des Autochtones au Kepek, parce qu'en contexte francophone, ces rapports de force ne se sont pas développés de la même manière qu'ailleurs au pays, comme le démontre le récent rapport de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2019b). Ils n'ont pas été moins

dommageables, mais ils se distinguent par une dynamique coloniale propre à cette province francophone. La colonisation y a débuté bien avant l'édiction de la *Loi sur les Indiens* (1876), soit il y a près de 400 ans. Le contexte colonial a eu par conséquent des incidences sur les pratiques des femmes autochtones, leurs savoir-faire et leur savoir-être. Lorsqu'on enlève l'accès aux formes d'arts et possibilités de création des femmes autochtones, on coupe une grande part de l'expression de leur identité (Goyon, 2011).

1.1 De territoire de vie à *terra nullius* : les étapes de la colonisation

L'Amérique²⁷ est habitée par de nombreuses sociétés autochtones, qui possèdent leurs propres langues, leurs cultures, leurs systèmes de gouvernance, etc. Durant des millénaires, les modes de fonctionnement des peuples autochtones leur ont permis de survivre et d'assurer une pérennité de leurs sociétés, de la faune et de la flore des territoires qu'ils habitaient, dans un esprit de réciprocité, d'échanges (Ingold, 2000). Ils avaient leurs propres pratiques de survie, que ce soit la chasse ou l'agriculture, leurs cultures, leurs systèmes de croyances, des formes d'art, « d'écritures » dans certains cas, plutôt symboliques ou iconographiques, des modes de gestion, de gouvernance distincts et complexes²⁸.

L'arrivée des non-Autochtones a commencé il y a quelques centaines d'années. Ce n'est que vers le 17^e siècle qu'il y a eu une augmentation du nombre de colons venus s'établir en Amérique du Nord et ils provenaient particulièrement de la France. Des écrits expliquent que durant la période des premiers contacts, les Autochtones avaient des relations complémentaires avec les colons et

²⁷ Dans les cosmologies de nombreux peuples autochtones de nos régions, l'Amérique du Nord aurait été construite sur le dos d'une grande tortue. Les récits de genèse des Iroquoiens et des peuples wendat, notamment, parlent d'une femme qui tombe du ciel et, avec l'aide d'oiseaux migrateurs, se pose sur le dos d'une grande tortue. Tout en chantant et dansant, elle construit une terre sur le dos de la tortue avec l'aide des animaux marins, qui vont chercher de la terre au fond des océans. Par ailleurs, selon certains, le terme Amérique aurait été attribué au continent pour honorer l'explorateur Amerigo Vespucci au 16^e siècle. Mais d'autres diront que c'est le dérivé du nom de la chaîne de montagnes nommée Chontales au Nicaragua. (Dauzat, 1948; *Encyclopédie Universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/amerique-histoire-decouverte/#i0>.)

²⁸ De nombreuses monographies, dont celle d'Olive Patricia Dickason (1996), présentent un résumé substantiel de la période historique avant les contacts avec les Européens entre le 14^e et le 16^e siècle, en citant de nombreux ouvrages historiques. Le lecteur peut s'y référer pour en apprendre davantage sur cette période. Elle mentionne qu'en Amérique du Nord, les contacts se sont d'abord réalisés avec des peuples norois (Islande, Suède, Norvège). Mais l'histoire présentée dans bien des monographies et des articles scientifiques, et celle enseignée s'attardent surtout aux contacts avec les peuples de France et d'Angleterre, ces deux peuples dits fondateurs du Canada.

marchandaient divers biens, dont les pelleteries (Delâge, 1985; Dickason, 1996; Sagard, 2007). Les échanges ont débuté avec des marchands surtout, au début du 16^e siècle, jusqu'à ce que la Couronne française, qui y a vu un intérêt économique pour les coffres du roi, s'intéresse à la fondation de colonies. Dès 1541, le roi de France demanda à Radisson de s'installer dans la vallée du Saint-Laurent (Beaulieu et Ouellet, 1993, p. 11). Dans l'ouvrage *Le pays renversé*, Delâge (1985) trace un portrait inédit de la colonisation dans la vallée du Saint-Laurent et présente un aperçu des dynamiques sociales et économique-politiques européennes qui ont eu une incidence sur la colonisation dans l'est de l'Amérique du Nord.

[L]'histoire coloniale américaine ne peut s'expliquer concrètement sans tenir compte de la conjoncture économique européenne, des cycles démographiques, des phases de croissance et de décroissance ainsi que de la transition *chaotique* et irrégulière du mode de production féodal au mode de production capitaliste (p. 13).

L'occupation des colonisateurs s'est accentuée selon la doctrine de la *terra nullius*, c'est-à-dire en tenant pour acquis que la terre est « sans maître ». On renommait les lieux et territoires, même les peuples, en forçant une expansion économique et l'assujettissement des Autochtones par des mesures coercitives, puis en véhiculant des idéologies et des discours coloniaux (Smith, 1999; Tuck, 2013).

Parallèlement aux initiatives de la Couronne, bon nombre de missionnaires jésuites et récollets, comme en témoignent leurs récits à partir du 16^e siècle (Sagard, Lejeune, Charlevoix, etc.), ont traversé l'océan avec pour objectif de convertir les Autochtones à la foi chrétienne et ont documenté aussi leurs visions de leurs sociétés, leurs langues, leurs us et coutumes, etc. Ils ont ainsi fourni des documents écrits sur leur compréhension et vision des sociétés autochtones, mais aussi sur leurs efforts d'évangélisation; leurs récits sont certes biaisés (Beaulieu et Chaffray, 2012). Ces sources de même que des écrits historiques relatent qu'à la fin du 17^e siècle, le nombre d'habitants non autochtones, notamment dans la vallée du Saint-Laurent, a augmenté et la dynamique entre les Autochtones et les non-Autochtones a changé. Attribuant d'abord les changements dans les sociétés autochtones à l'instauration d'une dynamique capitaliste en Europe, dépendante des richesses de ses colonies, Delâge (1985) ajoute que les maladies et les épidémies

transmises par les nouveaux arrivants ont entraîné de nombreuses pertes démographiques pour les Autochtones. Les statistiques, par exemple, dans la monographie de Lavoie et Vaugois (2010), présentent la diminution démographique des Autochtones à partir des 17^e et 18^e siècles. Les guerres, les famines, les maladies ont décimé plusieurs groupes et nations ou ont poussé des familles à migrer dans d'autres territoires, soit au sein d'autres nations. À cela s'ajoute la présence des habitants des pays colonisateurs, qui auraient provoqué un renversement des dynamiques, amenant les peuples autochtones à avoir souvent recours aux biens des colons, comme les armes à feu, les tissus, la farine, le sucre raffiné, le thé, etc.

Une rupture partielle dans la transmission des connaissances, des langues et des visions du monde a eu cours pendant des centaines d'années avec « l'accès aux biens de consommation d'origine étrangère, l'adoption du catholicisme et la mise en place d'une dépendance économique-politique » (Vincent, 1991, p. 128). Les colons croyaient que leur mode de vie était supérieur à celui des différentes nations autochtones, comme on peut le lire, par exemple, dans des textes de Charlevoix ou Paul Lejeune (Caron, 1963; Charlevoix, 1744; Principe, 1975), qui les traitèrent de fainéants, sauvages, barbares et autres offenses. Charles Principe cite le père Paul Lejeune :

Ils ne pensent qu'à vivre; ils mangent pour ne point mourir; ils se couvrent pour bannir le froid, non pour paraître; la grâce, la bienséance, la connaissance des arts, les sciences naturelles, et beaucoup moins les vérités surnaturelles, n'ont point encore de logis en cet hémisphère, du moins en ces contrées. Ce peuple ne croit pas qu'il y ait autre science au monde que de vivre et de manger. Voilà toute leur philosophie (p. 99).

À cela s'ajoute que la seule religion acceptable, pour les colonisateurs, était le christianisme, tout le reste n'étant que croyances et superstitions. Bref, ils ont ainsi justifié une déstructuration des sociétés et de leur mode de gouvernance, comme on l'indique dans le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir* (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015). De nombreux articles et monographies traitent non seulement des manœuvres coloniales des autorités britanniques dans le Haut et le Bas-Canada, surtout après le Traité de Paris et la Proclamation royale du Canada (1763), mais aussi du sentiment de supériorité des colons de souche française à l'égard des peuples autochtones, malgré les

échanges, l'entraide pour la survie et les guerres de même que les mariages mixtes (Delâge, 2011; Kugel et Murphy Eldersveld, 2007; Vincent et al., 2010).

La colonisation se déploie ainsi sur les différents pans de la vie des Autochtones : d'un point de vue familial, social, territorial, politique, judiciaire, culturel, touchant leurs cérémonies, leurs rituels, leurs vies spirituelles, leurs valeurs, etc. Et ils ont bien conscience de l'éclatement de leur mode de vie. Bon nombre de chefs et de leaders autochtones, comme Nescambiouit, Tecumseh ou encore Pontiac (Dickason, 1996), ont tenté de résister aux manœuvres des sociétés coloniales en créant des alliances entre nations, ou en signant des traités de paix et d'amitié (la Grande Paix de Montréal, 1701) et des ententes, etc. (Dickason, 1996; Lepage et Alcindor, 2019). L'histoire démontre que ces alliances n'ont pas eu la force de résister à la colonisation. Elles se sont déplacées, ont muté pour éventuellement être célébrées, parfois, comme ce fut le cas avec la signature de la Grande Paix de Montréal.

1.2 Transformation des rôles sociaux et altération de la transmission des savoirs

En général, les articles scientifiques ne permettent pas d'affirmer que les sociétés autochtones de l'Est du territoire étaient égalitaires entre hommes et femmes, au sens compris à notre époque. D'ailleurs, plusieurs nations avaient plus que les deux « genres » conçus par les populations européennes coloniales et basés sur le sexe biologique : féminin et masculin (Havard et Laugrand, 2014). Mais bien des recherches depuis une trentaine d'années, menées notamment par des Autochtones en Amérique, nous apprennent que les femmes et personnes fluides autochtones avaient une plus grande liberté que bien des Européennes de la même époque. Les femmes pouvaient par exemple choisir l'homme avec qui elles partageraient leur vie et dans certaines nations, elles pouvaient se séparer de leur conjoint ou prendre un autre partenaire (Dickason, 1996; Havard et Laugrand, 2014; Sagard, 2007). Il est d'ailleurs davantage question du genre selon un rapport aux rôles sociaux, dans un esprit de complémentarité, que de critères biologiques, eurocentrés, qui impliquent une dévalorisation des femmes (Kugel et Murphy Eldersveld, 2007). Dans les sociétés iroquoiennes, elles étaient responsables de la terre et des territoires (Shoemaker, 1991, 1995), qui se transmettaient de mère en fille. Les mères de clans prenaient par exemple aussi les décisions liées à la guerre (Kugel et Murphy Eldersveld, 2007). L'historien wendat, George E. Sioui (1989) cite le jésuite Joseph-François Lafitau (1681-1746), qui soutenait que ces sociétés

étaient matriarcales, de par la relation des femmes à la terre, parlant même de « gynécocratie », un terme ultérieurement critiqué. D'abord, il se présente en opposition au patriarcat et cela ne correspond pas à la complémentarité des rôles des personnes autochtones rapportée par les recherches actuelles, dont celles écrites par bien des femmes autochtones. Quoiqu'il en soit, la valeur accordée aux rôles propres à chaque sexe était équivalente (Sayers *et al.*, 2001), et ce, même dans les sociétés dites patriarcales, comme le soutiennent Bourgeault et Vorst (1989), qui rappellent qu'un équilibre des rôles existait aussi dans les sociétés algonquiennes.

The hunting gathering societies of the sub-artic can, for all intents and purposes, be assumed to have been egalitarian and bilateral-bilocal [...]. Relations between the sexes were economically and socially both mutual and reciprocal (p. 90).

Les chercheurs et chercheuses qui se sont intéressés aux sociétés autochtones au Canada soutiennent que les hommes et les femmes avaient des rôles équilibrés avant la colonisation. Il est donc plus juste de parler de complémentarité, même si les hommes et les femmes avaient des rôles particulièrement définis pour assurer la survie du groupe (Anderson, 2000; Basile, 2017; Green, 2017; Van Woudenberg, 2004).

Par ailleurs, Judith Sayers *et al.* (2001) expliquent tout de même que,

[L]es documents consultés offrent des opinions divergentes en ce qui a trait aux rôles des femmes des Premières Nations dans les sociétés traditionnelles. Certaines auteures et certains auteurs (Kirkland 1987-1988 : 409) peignent un portrait très idéalisé, avançant que les femmes étaient très respectées dans la culture autochtone traditionnelle et qu'elles occupaient des fonctions importantes dans la conduite des affaires civiles et religieuses; d'autres font remarquer (Absolon *et al.* 1996b) que la vie n'était peut-être pas aussi égalitaire autrefois, en raison des rapports différents qui existaient entre les femmes et les hommes avant la colonisation. Les auteures et les auteurs sont unanimes sur un point, à savoir que la colonisation a contribué à dévaloriser les rôles des femmes des Premières Nations au sein de la société contemporaine [...]. En outre, comme le fait observer Absolon (1996b), entre autres, l'érosion des rôles traditionnels des femmes des Premières Nations s'est accompagnée de la dépréciation de ces dernières au sein de la collectivité et de la société (p. 10-11).

Malgré tout, les femmes autochtones ont en conséquence des responsabilités et des rôles particuliers liés au territoire, à la famille, aux transferts des connaissances différents de ceux des hommes, tout comme les personnes de genre fluide qui, parfois, avaient des rôles liés à la guérison. Comme le souligne Van Woudenberg (2004), les membres des sociétés autochtones avaient certaines responsabilités sociales qui leur conféraient une notoriété, un pouvoir social, de par l'estime et la reconnaissance de leurs pairs, mais aussi de manière plus spirituelle.

[L]a territorialité autochtone repose sur une relation sociale a priori entre la collectivité et les ancêtres ou une autre entité « surnaturelle » [...]. La compréhension qu'ont les sujets d'eux-mêmes et du monde qui les entoure émerge d'une relation d'intimité avec l'environnement (p. 77).

Le territoire était au cœur des relations sociales, de la structure des langues, des activités, des pratiques créatives, d'outils, de vêtements, des récits, de la spiritualité et des liens de respect et de pouvoir. Le territoire a permis d'assurer leur survie, leurs pratiques sociales et culturelles, comme l'art des paniers d'écorce, les tatouages, les bijoux, les pratiques des cérémonies, la cueillette, la chasse au petit gibier, la préparation de peaux, la création de vêtements, d'ornements, de *wampum*, de même que certains rituels, comme ceux liés aux cycles menstruels et aux accouchements. Ces personnes avaient aussi des rôles à l'égard de l'eau et de la flore pour la guérison et transmettaient des connaissances sur les herbes médicinales, la manière de les utiliser, par exemple lors d'accouchements (Basile, 2017; Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Van Woudenberg, 2004; Wilson, K., 2003; Wilson, 2005).

De plus, les objets qu'elles créaient, l'art qu'elles confectionnaient, que ce soit des vêtements, des parures et d'autres objets ou encore des « appartenances » (*belongings*)²⁹, étaient porteurs de signes et de symboles (Gell, 2009; Goyon, 2008; Lacroix, 2012) et jouaient un rôle de médiation sociale,

²⁹ Le terme *belongings* est plus adapté aux réalités des créations autochtones pourvues d'une intentionnalité et d'une appartenance. Le terme « artéfact » aujourd'hui est péjoratif et signifie que ce sont des pratiques disparues. Le terme *belongings* n'a pas pour l'instant d'équivalent en français et est utilisé dans les textes anglophones portant sur des sujets semblables, comme *Rediscovering the Tradition of Painted Caribou Belongings in Eeyou Istchee: A Community-Based and Community-Led Research Project* (2021). Léuli Eshraghi, conservatrice du Musée des beaux-arts de Montréal, également issu des nations Samoa dans le Pacifique, traduit l'expression *belongings* par « appartenance » (Conversation, 17 novembre 2023).

à travers les créations, les cérémonies et les rituels, par exemple (Bazin et Bensa, 1994). Comme le note Goyon (2008), les pratiques des femmes étaient aussi synonymes de reconnaissance sociale :

[D]urant la période précoloniale, et ce, dans de très nombreuses nations des Plaines et des Prairies, savoir exécuter la décoration traditionnelle aux piquants revêtait pour les femmes la même importance sociale qu'être brave et vainqueur à la guerre pour les hommes (p. 35).

C'est aussi ce qu'explique Lacroix (2012) lorsqu'il analyse les écrits du frère récollet Gabriel Sagard, qui a fréquenté les villages wendat (hurons) au 17^e siècle et a observé « l'art » des femmes autochtones – un terme utilisé par Sagard à cette époque. Mais cet art a souvent été « dévalorisé par l'histoire de l'art occidental » (Goyon, 2011), par les institutions coloniales, ce qui a exclu ces femmes des milieux de l'art, non seulement en raison de leur ethnie, mais aussi à cause du choix des matériaux et des techniques, comme la broderie, le perlage, le tatouage, la couture des vêtements, etc. (Chaffray, 2008; Turgeon, 2005). Encore aujourd'hui, certains ethnologues et anthropologues parleront de l'art primitif, comme j'ai pu le constater lors de la création du Quai Branly, à Paris (Jérôme et Desmarais, 2012; Price, 2007). D'autres expliquent toutefois que les femmes n'effectuaient pas de l'art comme on peut le voir aujourd'hui et que ce qu'elles fabriquaient était utilitaire, comme les vêtements, les outils, les ustensiles, les paniers, etc. (Awashish, 2013; Noël, 1993). Mais les gestes créatifs traditionnellement exécutés par les femmes, comme la couture, la broderie, ont été particulièrement dévalorisés dans l'histoire de l'art occidental, qui avait une teneur mercantile et touristique (Goyon, 2011).

Ces renversements ont déséquilibré les structures sociales, modifié les rôles des hommes et des femmes autochtones et obligé les personnes de genre fluide à se conformer. Cela a entraîné une multiplication des postures de marginalisation (Anderson et Lawrence, 2003; Basile, 2017; Bourgeault et Vorst, 1989; Ouellette, 2002). L'État colonial a tenté d'effacer l'importance du rôle décisionnel des femmes et des personnes de genre fluide, contraire aux sociétés patriarcales coloniales et, surtout, aux religions. Le besoin de possession du territoire et de ses richesses pour les colons, les systèmes économiques européens (Delâge, 1985) et l'appât du gain, nécessaire au précapitalisme qui prédominait avec la traite des fourrures, de même que l'imposition de politiques coloniales, ont déséquilibré les communautés, les familles et les rôles des femmes par rapport aux

hommes dans les sociétés autochtones. Il s'agit de contrôler le corps des femmes et, par extension, le territoire, donc toute possibilité d'affirmation de souveraineté ou encore d'expression de leur identité à travers des pratiques artistiques, que ce soit la danse, les chants, la broderie de porc-épic et de poils d'orignal, etc. (Goyon, 2008, 2011; Trépanier, 2008).

Au cours des 17^e et 18^e siècles, les femmes seraient en plus devenues des « objets » de convoitise pour les colons « blancs », mais aussi, parfois, au sein de leur propre société, qui ont assimilé les oppressions patriarcales (Starblanket, 2017). Peu à peu, une forme de patriarcat aurait été intériorisée par certains groupes autochtones (Green, 2017; Ouellette, 2002), comme le rapportent Judith Sayers et Kelly MacDonald (2001) : « Non seulement les femmes des Premières Nations sont-elles dévalorisées par les hommes de race blanche, mais on peut aussi avancer que les hommes (et les femmes) des Premières Nations ont eux-mêmes intériorisé cette attitude » (p. 11). Si, au début de la colonisation, les Autochtones et les femmes étaient indispensables à la traite des fourrures, à la confection des vêtements et des peaux, quand leur nombre a diminué par rapport à celui des colons, un schisme s'est lentement opéré, transformant ces alliés autochtones en peuples à conquérir ou en nuisance pour le projet colonial.

C'est au cours du 19^e siècle que les manœuvres coloniales se sont intensifiées pour déposséder les Autochtones. J'ai identifié trois grands axes de colonisation déployés par la Couronne britannique et par la suite le gouvernement du Canada, que l'on nomme aujourd'hui colonialisme d'État ou de peuplement (Wolfe, 2006)³⁰ : « settler colonizers come to stay: invasion is a structure not an event. In its positive aspect, elimination is an organizing principal of settler-colonial society rather than a one-off (and superseded) occurrence » (p. 388). Une série de lois et de règlements sont donc mis en place pour maintenir le pouvoir de l'État colonial, à long terme.

Voici ce qui a été instauré, à partir surtout de 1867, et qui correspond à ce colonialisme qui se poursuit aujourd'hui, en partie : 1) la création de la *Loi sur les Indiens*; 2) la sédentarisation, par la signature des traités, le confinement dans des réserves, l'éducation et l'expatriation des enfants;

³⁰ J'ai identifié ces axes à la suite de discussions informelles avec le professeur Martin Papillon, de l'Université de Montréal.

3) l'instauration des systèmes de conseils de bande, dont étaient exclues les femmes, et l'interdiction de pratiques, cérémonies, etc. L'objectif était d'éradiquer le « problème indien » et de faire des Autochtones des êtres « civilisés » afin de les intégrer à la société non autochtone (Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones, 1996). Les systèmes de gestion des affaires autochtones, pour tous les aspects de leur vie, étaient modelés sur la vision de la démocratie, conçus selon des visions eurocentriques. De la scolarisation aux droits fonciers, en passant par la gestion de la santé et les droits de succession, tout était et est toujours entièrement géré par un conseil de bande, dont un administrateur, nommé « agent des indiens » et embauché par le gouvernement, assurait la gestion.

1.3 Discrimination des femmes autochtones : conséquences pour la transmission des savoirs

En 1876, la *Loi sur les Indiens* a été instaurée par le gouvernement canadien, engendrant une série de discriminations, d'actes de violence, de mesures d'assimilation qui ont conduit à un génocide des Autochtones au Canada (2019c). Cette loi a été particulièrement discriminatoire pour les femmes autochtones, comme l'ont écrit Anderson (2000); Green (2017); Jamieson (1978); Ouellette (2002); Séguin (1981) et bien d'autres. Cette loi était discriminatoire envers les femmes et leurs enfants, les éloignait des territoires et de leurs relations avec leurs communautés et leurs parentés élargies et les soumettait à des positions de vulnérabilité. Plus précisément, l'alinéa 12(1)(b) de la Loi déterminait qu'une femme qui se mariait à un homme non inscrit au Registre des Indiens perdait elle-même son statut, se faisait bannir de la communauté pour toujours. Mais lorsqu'un homme autochtone mariait une femme non inscrite, non seulement il ne perdait pas son statut, mais la femme non autochtone l'obtenait.

[La femme autochtone est] bannie du foyer de ses parents et de sa réserve, où elle n'a pas le droit de posséder de terres; elle doit donc disposer des terres qu'elle possédait au moment du mariage. On peut également lui refuser le droit d'hériter des terres que ses parents lui auraient léguées. Elle ne peut plus participer aux affaires de la bande. Ses enfants ne sont plus reconnus comme Indiens, et on leur refuse le droit aux avantages culturels et sociaux de la communauté indienne, ce qui est encore plus pénible, elle peut se voir refuser la permission de retourner vivre avec sa famille, dans la réserve, même si elle est réduite à la misère noire ou est devenue veuve, ou encore si elle divorce ou se sépare de son mari. Enfin, on peut lui refuser le droit d'être enterrée près de ses ancêtres (Jamieson, 1978, p. 1).

De surcroît, un enfant n'est pas reconnu en tant qu'Autochtone si le père ne le reconnaît pas comme son enfant. L'article 6.2 le considère comme « demi-inscrit » ou « non inscrit ». Les mères sont donc contraintes de prouver l'autochtonie de leur enfant, ce qui est souvent complexe face à un gouvernement qui réclame des preuves concrètes. Elles doivent faire face au père, ce qui est délicat, voire dangereux lorsqu'elles ont fui des violences conjugales. Les femmes doivent ainsi composer avec des politiques qui assimilent leur enfant sans leur consentement, alors que le Canada a ratifié la Déclaration des droits des peuples autochtones des Nations Unies, au sein de laquelle l'autodétermination est prônée.

De surcroît, par la sédentarisation des personnes dites autochtones dans des « réserves », leurs liens aux territoires, mais aussi aux modalités de transmission des connaissances, des langues, des piliers de l'identité autochtone, ont été bouleversés, comme les connaissances sur les naissances, les accouchements, les plantes, la cueillette, etc. (Basile, 2017; LaFromboise *et al.*, 1990; Shoemaker, 1991; Van Woudenberg, 2004). Anderson (2000) soulignait que les gouvernements ont compris rapidement que, pour prendre possession du territoire et des ressources, les systèmes de pouvoirs autochtones devaient être démantelés et l'implication des femmes était incompatible avec l'imposition d'un pouvoir colonial. La professeure, essayiste et artiste nishnaabe Leanne Betasamosake Simpson (2017) explique : « [d]ispossession for kwe is not just about the removal of my body from the land. It is the removal of my body from Michi Saagiig Nishnaabeg intelligence or grounded normativity, and then the attempted destruction of grounded normativity itself » (p. 43).

Les femmes ont perdu leurs rôles et leurs responsabilités de mère, de grand-mère, de tante ou par rapport à leur groupe social et n'avaient plus de pouvoir dans leur famille, leur communauté. Leur exclusion a agi comme barrière à l'affirmation d'une présence souveraine dans la communauté, mais aussi sur le territoire, assurant la présence et la survie des nations. Le corps en relation au territoire est au cœur de l'intelligence des Nishnaabeg, une normativité ancrée.

Cette dépossession des femmes autochtones et de leurs liens au territoire et à leur corps les a éloignées de leur mode de vie, de leur rôle social, économique et politique dans la prise de décision des groupes de familles, de leur culture, leurs savoir-faire, leurs langues, leurs manières d'expliquer le monde et de le connaître, de transmettre les connaissances et de ce lien particulier avec les non-

humains du territoire, de cet espace nourricier (Ingold, 2000)³¹. Inspiré par *God is Red* (1975), de Vine Deloria, Glen Coulthard (2018) écrivait :

Les Amérindiens voient leurs terres – l’espace – comme les plus grands porteurs de sens, et chacune de leurs déclarations est faite en fonction de ce point de référence » (Deloria, 1975). La plupart des sociétés occidentales, par contraste, ont tendance à donner un sens au monde en termes historiques et développementaux, faisant ainsi du temps l’élément le plus important. [...] L’espace est une façon de connaître le monde et les autres, d’expérimenter et d’interagir avec eux; et parfois les pratiques relationnelles et les formes de savoir connexes mènent à des formes de résistance à d’autres rationalisations du monde qui menacent de détruire notre sens de l’espace (p. 107-108).

Ainsi, l’État s’ingérait dans tous les aspects des affaires des communautés autochtones, leurs cultures, les pratiques de cérémonies, les rituels, les savoir-faire et savoir-être, par exemple les histoires, que ce soit celles racontées par la famille, les aînés ou les légendes. Les femmes n’avaient pas de pouvoir décisionnel, ni le droit de vote au sein de leur propre communauté jusqu’en 1951³².

En 1925, le gouvernement canadien a officiellement interdit aux Autochtones de pratiquer leurs danses et cérémonies, rendant illégales plusieurs pratiques artistiques et créatives autochtones³³. Les femmes font ainsi face à une double discrimination. La *Loi sur les Indiens* a amené plusieurs

³¹ Le placement des enfants dans des pensionnats autochtones est une autre mesure d’assimilation que le gouvernement fédéral a mise en place entre 1880 et 1996 (CRVC, 2015, p. 2). La loi a obligé les parents à se séparer de leurs enfants plusieurs mois par année pour les faire « éduquer » dans les pensionnats. On tentait surtout de « tuer l’Indien dans l’enfant ». L’objectif avoué était d’effacer ouvertement toute trace de cultures autochtones, des langues et de liens avec les communautés et éventuellement s’assurer que le Canada serait en quelque sorte désengagé de son rôle de fiduciaire, de ses responsabilités économiques et politiques en disséminant les populations des Premières Nations (CRVC, 2015).

³² Cette Loi a éliminé la possibilité des femmes d’avoir des droits politiques au sein de leur communauté, de leur groupe ou nation, d’assumer leurs rôles et responsabilités, les marginalisant même au sein de leur communauté.

³³ De même, dans le document de Lepage (2019) : « Sur les plans social et culturel, des célébrations et des rituels sont touchés d’interdiction, comme le prévoit la *Loi sur l’Avancement des sauvages* de 1884 : “Tout sauvage ou autre personne qui participe ou assiste à la célébration de la fête sauvage désignée sous le nom de ‘Potlache’, ou à la danse sauvage désignée sous le nom de ‘Tananawas’ est coupable de délit et passible d’incarcération pendant un terme de six mois ou plus, ou deux mois au moins dans toute prison ou autre lieu de détention; et tout sauvage ou autre personne qui encourage, directement ou indirectement, un sauvage ou des sauvages à organiser ou célébrer cette fête ou cette danse, ou qui y prend part, est coupable du même délit et passible de la même peine”. » (Statuts du Canada, 1884, 47 Victoria, ch. 27, art. 3) (p. 35). Le lecteur peut aussi visiter ce site Web pour obtenir davantage de détails sur les amendements à la *Loi sur les Indiens* : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>. Il peut aussi lire le *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones* (1996), p. 313-315.

d'entre elles à être exclues de la communauté, elles n'avaient alors plus accès aux territoires familiaux, ne pouvaient plus pratiquer leurs cérémonies, leurs rituels et leurs savoirs. Leurs connaissances tombaient lentement dans l'oubli ou étaient instrumentalisées pour répondre à des prérogatives économiques, telle la fabrication de paniers (Van Woudenberg, 2004). Elles étaient dénigrées par l'Église, qui exerçait un contrôle des mentalités instrumentalisées dans les pensionnats (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015).

La CVRC, qui a été réalisée quelque dix ans après la Commission royale sur les peuples autochtones de 1996, avance que ces actes constituent en fait un génocide culturel. Le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, plus précisément le document « Une analyse juridique du génocide. Rapport supplémentaire » (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019c), va un peu plus loin et soutient plutôt que cela correspond à la définition d'un « génocide planifié, fondé sur la race, l'identité et le genre », comme l'a écrit la commissaire en chef, la juge Marion Buller, dans son message de présentation du rapport final. D'ailleurs, dans les rapports de la CVRC et l'ENFFADA, les termes décolonisation et décoloniser sont maintes fois utilisés justement pour noter que des processus coloniaux sont toujours en cours au Canada, dans toutes les provinces et territoires.

Ce n'est qu'en 1951 que les restrictions sur les pratiques artistiques, cérémoniales et culturelles ont été éliminées. Dans l'ouvrage *Mythes et réalités sur les peuples autochtones* (Lepage et Alcindor, 2019), on peut lire que « ces interdictions ont été abolies en 1951 à la suite, dit-on, des pressions exercées par le lobby des organisateurs du *Stampede* de Calgary, qui comptaient sur les danses indiennes pour rehausser le prestige de leur foire annuelle » (p. 35). Comble de l'ironie, c'est aussi en 1951 que le rapport Massey (Massey, 1951) sur l'état des arts et de la culture au Canada a été publié par le gouvernement fédéral, dans la foulée de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences. J'ai retrouvé des citations mettant à mal les pratiques artistiques des Autochtones. « Seules quelques vieilles femmes se rappellent ces procédés que les jeunes ne veulent pas apprendre. » Ou bien : « Ils ne s'intéressent qu'à l'argent qu'ils peuvent en tirer. La perfection artisanale ne les préoccupe aucunement » (par. 278).

Ce rapport soulignait que les créations autochtones « artificielles » ne devaient pas être encouragées, alors que les confections authentiques devaient l'être. Les non-Autochtones

cherchent, d'une part, à s'évader de la tendance urbaine et industrielle en achetant de l'art autochtone, mais également à retrouver une culture qui, à leurs yeux, dans un contexte d'assimilation, est en processus de disparition, et désirent des œuvres « pures ». Ils contribuent donc énormément au développement de la marchandisation de l'art autochtone, où les artistes ne peuvent s'exprimer librement, contrairement aux modes créatifs empreints de liberté et de rêves employés par les Autochtones dans le passé (Berlo, 2006). Les femmes autochtones devaient donc produire des créations dites « traditionnelles » et tout ce qui s'en éloignait le moins n'était pas valorisé dans les systèmes artistiques, muséaux, économiques en place. En aucun cas, dans le rapport, il n'est question des oppressions coloniales, des systèmes de pensionnats, des violences sur tous les plans (politique, économique, territorial, physique, social, patriarcal, obstétrical) (Basile et Bouchard, 2022; Stote, 2015). Il ne traite pas non plus des restrictions des pratiques imposées par la *Loi sur les Indiens*, qui ont entraîné une intériorisation du colonialisme, générant de la honte, de la crainte, du mépris, etc. (Caute, 1970; Fanon, 1971).

1.4 Mouvement de résistance, d'affirmation et revendication des femmes autochtones

L'amendement de 1951 a permis aux Autochtones de pratiquer leurs arts, leurs rituels, leurs cérémonies et leurs activités culturelles et artistiques. C'est au cours des années subséquentes qu'ils ont amorcé des mouvements d'affirmation autochtones panaméricains de plus en plus dynamiques avec la League of Indians of Canada (1919-1932), l'American Indian Movement (États-Unis)³⁴, la Fraternité nationale des Indiens du Canada (1961), le Conseil consultatif des Indiens provincial (1964-1965), l'Association des Indiens du Québec (1965-1977), l'Association des Inuit du Nord-du-Québec (AINQ), etc.

Les femmes autochtones ont en même temps accentué leurs luttes contre le sexisme enchâssé dans les dispositions de la *Loi sur les Indiens*, en dénonçant les inégalités de cette loi à l'échelle internationale dans les années 1970. De nombreux textes ont été écrits sur le sujet, s'inscrivant d'une certaine manière dans la deuxième vague des luttes féministes (intersectionnalité, lutte des femmes noires aux États-Unis) au pays. Ce mouvement militant de femmes autochtones émergeait

³⁴ Dans le documentaire *Warrior Women* (2018), d'Elizabeth Castle et Christina King, on apprend que le mouvement de revendication de l'île d'Alcatraz mené par l'American Indian Movement était principalement porté par des femmes et leurs familles.

des communautés, des « réserves indiennes », pour se déployer dans l'arène politique canadienne, jusque dans les milieux urbains et à l'échelle internationale. Mais dans les réflexions des années 1970, leurs oppressions ne se sont pas présentées comme celles des femmes non autochtones au pays. Les féminismes non autochtones sont pluriels : marxiste, libéral, socialiste ou radical, etc.³⁵ (Arnaud, 2014; Jamieson, 1978). Pour les mouvements féministes, les rapports entre les sexes se posent davantage en relation au patriarcat et aux pratiques discriminatoires dans la société, notamment en art et au sein des institutions de diffusion (musées, écoles des beaux-arts, galeries, etc.). Alors que pour les femmes autochtones, les rapports de domination s'articulent en relation au colonialisme et dans un mouvement de décolonisation des rapports de pouvoir. C'est un mouvement aussi mu dans un élan de réconciliation avec nos communautés, en vue de rétablir les liens avec nos systèmes de savoir et notre parenté élargie. Ces rapports s'articulent donc en fonction de systèmes de pensée et de valeurs distincts, des ontologies différentes, des visions du monde plurielles, qui prennent en compte des humains et des non-humains et mettent en valeur, en le fortifiant, le « sense of being, sense of place », le fait d'être autochtone à un territoire (Maracle, 1996; Ouellette, 2002; Waters, 2003).

Après plusieurs années de luttes autant à l'échelle locale, nationale qu'internationale, les revendications des femmes autochtones finirent par être entendues et la *Loi sur les Indiens* a été modifiée en 1985. C'est aussi avec le soutien des mouvements de femmes au pays qu'elles réussirent à faire entendre leurs revendications. Il existait également une opposition au sein de plusieurs groupes autochtones, comme le rappelle Grace Ouellette (2002) : « It is clear that this struggle has not been shared by the predominately male Aboriginal leaders, whose silence in addressing Aboriginal women's concerns leads to the assumption that they have adopted European values and the patriarchal system » (p. 45). L'intériorisation du patriarcat a eu des répercussions sur les revendications des femmes autochtones, car il y a eu une appropriation des valeurs

³⁵ Pour des raisons pragmatiques, je retiens cette définition générale : le féminisme est « l'ensemble des tentatives menées par des femmes pour leur reconnaissance, leur autodétermination, leur participation politique et le respect de leurs droits. Un double objectif est poursuivi par le féminisme : d'une part, la libération ou la liberté de décision de chaque femme en tant qu'individu, [...] et d'autre part, la transformation fondamentale de la société et de son ordre des genres » (Gubin, 2004, p. 48).

européennes au sein de certaines institutions autochtones, par des individus en position de pouvoir au sein des communautés autochtones³⁶.

Par ailleurs, comme l'explique Arnaud (2014), la loi C-31 a été jugée non conforme au principe d'égalité inscrit dans la *Charte canadienne des droits et libertés*. C'est Sharon McIvor, une femme de la nation Nlaka'pamux – anciennement Thompson – en Colombie-Britannique, qui a dénoncé la discrimination résiduelle de la Loi et a porté sa cause à la cour d'appel de la province, et c'est en 2010 que le gouvernement fédéral s'est retrouvé dans l'obligation de modifier une fois de plus la *Loi sur les Indiens*. Le gouvernement a finalement adopté le projet de loi C-3 en 2010, « redonnant leur statut à près de 40 000 petits-enfants des pionnières de la lutte pour l'égalité, toutes ces “femmes autochtones” qui avaient perdu leur statut pour avoir marié “à l'extérieur” » (p. 216). Un autre amendement a été apporté à la suite de la cause Descheneaux (projet de loi S-3, 2019), justement pour tenter d'éliminer les inégalités causées notamment par la modification de 1951, sur la situation des cousins, des frères et sœurs et des enfants mineurs qui ont perdu leur statut. En parallèle, l'association Femmes autochtones du Québec demandait au gouvernement fédéral d'abolir la *Loi sur les Indiens*, « patriarcale », « archaïque et assimilationniste », et d'appliquer les articles de la Déclaration des droits des peuples autochtones des Nations Unies (Femmes autochtones du Québec, 2019).

Bref, les différents amendements (C-31, C-3 et S-3) ont modifié le rapport entre les femmes et leurs communautés de même qu'avec le gouvernement puisqu'en obtenant un statut d'autochtone, les personnes deviennent des agents sociaux de changements, au sein des réserves notamment, et peuvent influencer les prises de décisions. Ces changements ont aussi changé le portrait démographique des Autochtones au Kepek et au Canada, avec une augmentation considérable du nombre d' « indiens inscrits », comme l'indiquent les différentes analyses de Clatworthy (2009) : « L'effectif des personnes inscrites aux termes du projet de loi C-31 et toujours en vie le

³⁶ L'anthropologue Carole Lévesque a déjà signalé que le discours public autochtone au Kepek était surtout porté par les hommes, qu'il était masculin. Cela a changé depuis le mouvement Idle No More. Dans la littérature autochtone produite par des femmes, on lit non seulement une critique anticoloniale, mais aussi une critique d'un colonialisme intégré et d'un patriarcat intériorisé, c'est-à-dire qui a valorisé le patriarcat et les modes de pensée patriarcaux en les intégrant aux valeurs de la communauté (Maertens et Basile, 2022; Smith, 2019; Pictou, 2020).

31 décembre 2004 se chiffrait à 10 745, soit près de 15 % du nombre total d'Indiens inscrits au Québec » (p. 259).

Cependant, le nombre de personnes dans la communauté ou la réserve en tant que telle n'a pas augmenté, comme le note l'auteur, avec ce premier changement législatif, pas plus qu'il ne s'est intensifié avec les changements subséquents en 2010. Au Kepek, Clatworthy indique que l'augmentation du nombre de personnes inscrites s'est surtout déployée à l'extérieur des « réserves ». Entre 2006 et 2016, Statistique Canada a aussi observé une forte augmentation du nombre d'Autochtones, « qui a plus que doublé » à Québec, Saguenay et Sherbrooke, comme l'a inscrit le juge Viens dans son rapport *Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics : écoute, réconciliation et progrès* (Viens, 2019). À Statistique Canada, de 2016 à 2021, on écrit que le nombre d'Indiens inscrits, selon la loi, a augmenté de 4,1 %. Pour les Métis, l'augmentation a été de 6,3 % et pour les Inuit, de 8,5 %. C'est le nombre d'Autochtones non inscrits qui a le plus augmenté, soit 27,2 %. Je me demande si le nombre d'autodéclarations y est pour quelque chose. Dans *Le Quotidien* de Statistique Canada, j'ai pu lire :

La croissance de la population autochtone peut également être observée sur une plus longue période. Par exemple, de 2006 à 2021, la population autochtone a augmenté de 56,8 %, soit une croissance près de quatre fois plus rapide que la population non autochtone (+15,4 %) au cours de la même période. La population métisse a quant à elle augmenté de 60,7 %, la population des Premières Nations, de 54,3 %, et la population inuite, de 40,1 % (21 septembre 2022, p. 5).

En fait, ces augmentations démographiques fulgurantes ont modulé l'ordre économique et politique, car si le nombre d'Autochtones s'est accru, les budgets transférés n'ont pas changé proportionnellement, ni la superficie des terres des réserves, ajoutant une pression, notamment en raison du taux de natalité qui augmente. Cela a aussi amplifié la pression dans la gestion des affaires des communautés et des services gouvernementaux aux « Indiens inscrits », comme ceux de Santé Canada, les services à l'enfance, les budgets en éducation, le développement d'initiatives culturelles, en art, etc.

En plus, si les amendements redonnent aux femmes autochtones une légitimité, une identité reconnue légalement par le gouvernement canadien, ces dernières n'ont pas pour autant

entièrement modifié la relation qu'elles ont vis-à-vis de la culture dominante, des idéologies dominantes autant au sein des communautés que dans la société en général. Encore aujourd'hui, les femmes et les jeunes autochtones représentent les segments de population les plus défavorisés au pays (Quinless, 2012). En ce sens, pour les personnes de genre fluide, les facteurs d'acceptation d'un retour aux rôles traditionnels dépendent largement des communautés et des transformations des mentalités et ont moins à voir avec la Loi. Mais les changements démographiques ont sans aucun doute contribué à élargir les débats concernant les statuts des femmes autochtones, vers des préoccupations concernant la discrimination systémique et la violence envers les femmes et personnes de genre fluide autochtones ou 2ELGBTQQIA³⁷.

Les femmes autochtones subissent une double marginalisation puisqu'elles sont situées comme femmes (sexisme) et comme Autochtones (racisme), dans un milieu sociolinguistique francophone. Ces formes d'oppression (race, classe, genre, langue, religion...) sont imbriquées les unes aux autres et peuvent former une entrave pour le développement des arts médiatiques et numériques. Ces femmes, sans appartenir à la même nation, ont des expériences familiales et d'oppression semblables, une expérience coloniale commune. Perreault (2015) note que

[l']intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une approche intégrée. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories des sexe/genre, classe, race, ethnicité [...] et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales (Sirma Bilge, citée par Perreault, p. 36).

³⁷ Le récent rapport de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2019) a fait la lumière sur des actes de violence perpétrés contre les femmes, mais aussi contre les membres bispirituelles, lesbiennes, gaies, bisexuelles, transgenres, queer, en questionnement, intersexuelles et asexuelles (2ELGBTQQIA). Le rapport offre cette définition : (bispirituelles, lesbiennes, gaies, bisexuelles, transgenres, queers, en questionnement, intersexuées et asexuelles) et celles de diverses identités de genre, car elles ont toujours été partie prenante des cercles autochtones. « Nos personnes bispirituelles, nos personnes trans, ont toujours fait partie de la communauté. La colonisation les a ostracisées » (p. 51). Les arguments présentés dans le rapport supplémentaire de l'Enquête intitulé « Analyse juridique du génocide » sont d'abord appuyés sur la première définition de génocide de Raphael Lemkin et celle du document *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide* (<https://www.ohchr.org/fr/instruments-mechanisms/instruments/convention-prevention-and-punishment-crime-genocide>).

En plus de subir une double discrimination, de genre et de race, dans le contexte colonial, elles ont aussi des expériences d'affirmation et de décolonisation qui peuvent être similaires, des luttes, des objectifs de (ré)appropriation des langues, des savoirs³⁸. La prise en compte d'une perspective intersectionnelle est donc ici pertinente. Cette perspective est aussi recommandée dans de nombreux articles écrits par des femmes autochtones et non autochtones.

Le mouvement militant a entraîné un essor du nombre de penseurs et penseuses autochtones dans les milieux universitaires. Ils participent à la construction des savoirs et renversent les systèmes de pouvoir coloniaux au sein des institutions. Ainsi, je constate que de plus en plus d'Autochtones sont écrivains, chercheurs et chercheuses, participent à des essais collaboratifs. Ceux-ci se retrouvent sur les tablettes des librairies, des bibliothèques universitaires et dans leurs bases de données.

S'il y a une transmission écrite de ces savoirs, en partie, il y a donc de nouvelles questions de recherche, de nouvelles méthodologies et des manières différentes d'expliquer, de poser les problèmes soulevés dans nos champs disciplinaires et, dans mon cas, de manière transdisciplinaire. Les textes, essais, pamphlets politiques, monographies des écrivaines et personnes de genre fluide autochtones qui mettent de l'avant une souveraineté narrative sont de plus en plus nombreux depuis la fin des années 1990. Cette souveraineté, selon moi, c'est affirmer des manières de raconter qui sont propres aux Autochtones, avec des voix authentiques; c'est aussi s'approprier « nos » histoires afin d'intégrer « nos » points de vues multiples et partagés. Je pense à Kim Anderson, Lee Maracle, Grace Ouellette, Margareth Kovach, Wendy Makoons Geniusz, Leanne Betasamosake Simpson, etc. Elles veulent inverser les pouvoirs de faire sens, dans différentes sphères et transforment les manières de nommer les problèmes, de les résoudre, de les penser, mais aussi de les articuler au

³⁸ Selon Kimberley Crenshaw (2005), l'expérience de la violence sera différente selon les catégories identitaires socialement construites; certaines personnes « se situant à l'intersection de plusieurs catégories, différenciant leur expérience de la violence et des oppressions de manière plus générale » (p. 53-54). Andrea Smith a proposé de concevoir l'intersectionnalité comme servant une émancipation globale, plutôt que restreinte à la question de l'identité (Perreault, 2015, p. 37), dépassant la conception de l'intersectionnalité en catégories. Elle ajoute la dimension coloniale à sa réflexion. Je tiens aussi à m'excuser, à l'instar de Perreault, de faire appel aux études d'Andrea Smith, qui se disait d'origine Cherokee, sans toutefois l'être vraiment. Ses réflexions, développées dès 2008, ont tout de même été intégrées dans plusieurs études féministes autochtones ou sur la violence intersectionnelle subie par les femmes autochtones au Canada.

quotidien. D'ailleurs, L. B. Simpson sera l'une des penseuses *kwe*, « queer », comme elle le dit, qui complètent le cercle en intégrant de manière théorique, mais aussi à travers des pratiques quotidiennes et artistiques, diverses dimensions des savoirs autochtones. Elle les actualise et propose des pistes de réflexion notamment aux Autochtones dans leurs recherches, en intégrant des réflexions sur la fluidité du genre.

Depuis 2016, plus de recherches sont effectuées au Québec sur les enjeux des femmes autochtones et aussi en art³⁹. La Commission de vérité et réconciliation (2007-2015) a entraîné aussi une effervescence des arts et des écrits autochtones, comme l'a mentionné l'artiste anishinabe Nadia Myre⁴⁰. Puis, comme l'évoque Ryan Rice, mohawk, commissaire d'art, le programme culturel et artistique au Kepek est différent notamment à cause de la langue française (De Lacroix, 2017). Dans son mémoire, Priscille De Lacroix (2017) présente un portrait de l'histoire de l'art autochtone, plus précisément au Kepek, qu'elle divise en quatre parties diachroniques. Elle y a consacré un chapitre aux réseaux parallèles de la diffusion de l'art autochtone et un autre aux dichotomies en art autochtone entre les milieux francophones et anglophones, sans toutefois en faire une analyse détaillée. C'est vers le début de la CRVC que le nombre d'expositions a augmenté au Québec.

1.5 Colonisation au Kepek et femmes autochtones

La colonisation au Kepek comporte certaines distinctions, à cause de la langue de la majorité. Récemment, l'essayiste enseignante des théories politiques et féministes à l'Université d'Ottawa Dalie Giroux (2020) a consacré un essai sur la décolonisation au Kepek, faisant le constat qu'il existe des particularités aux rôles coloniaux exercés par l'État québécois. Poussé par l'idée du « Maître chez nous » promue durant la Révolution tranquille (1960) et la colonisation du Nord du

³⁹ Aseman Sabet (2014) attribuait l'absence de recherches, avant cette période, entre autres, à la faible démographie de la population autochtone et à sa présence plus importante en territoire rural et forestier plutôt qu'en milieu urbain. Or, on a noté une hausse démographique autochtone à Montréal, Québec et Sherbrooke depuis 2016. Plus de 35 000 personnes autochtones vivaient dans la grande région de Tiohtià:ke en 2016. Sabet rappelle que la tâche est importante pour la reconnaissance de l'art contemporain autochtone, particulièrement au Kepek. Mais à mon avis, l'éloignement des milieux urbains est un facteur qui a perduré jusqu'à la fin du millénaire. Les réflexions de Ross-Tremblay (2019) et Burelle (2014) sont plus exhaustives et je m'appuie sur ces réflexions pour déterminer mon groupe de participantes.

⁴⁰ L'artiste Nadia Myre affirmait cela dans une entrevue offerte dans le cadre du MOOC *Ohtehra', l'art autochtone aujourd'hui*, créé par l'UQAM et le Musée des beaux-arts de Montréal pour la plateforme Funmooc, en 2022 (<https://www.fun-mooc.fr/fr/cours/ohtehra-lart-autochtone-aujourd'hui/>). Le MOOC est offert sur un Intranet et il faut être abonné pour y avoir accès. Comme j'ai été animatrice de ce MOOC, j'ai pu écouter les entrevues.

Kepek, l'État québécois, selon Giroux, a adopté un processus de colonisation à travers ses différentes institutions, que ce soit l'éducation en français, l'utilisation et l'exploitation des ressources du territoire, la gestion des services à l'enfance et la protection de la jeunesse, etc.

L'échec le plus important du mouvement pour la souveraineté du Québec est à mon sens celui d'avoir cru que, pour se décoloniser, pour se désenclaver politiquement, il s'agissait non pas de détruire les structures coloniales de l'Empire britannique et de s'extraire du rapport de prédation au territoire et du racisme structurel qu'elles impliquent, mais de coloniser l'Amérique du Nord en son propre nom, en français, comme pour reprendre le flambeau du conquérant qui n'a pourtant jamais été le nôtre (p. 91).

Toutes ces manœuvres abordées par Giroux ne sont pas sans rappeler le processus de la pyramide des tyranneaux, exploré par Albert Memmi (2002), qu'elle cite justement, où le colonisé devient le colonisateur, reproduisant les structures coloniales envers d'autres au sein de l'État.

Je reprends aussi ici la notion de « colonie de peuplement » de (Wolfe, 2006), mentionnée précédemment, qui soutient que la colonisation implique une structure administrative qui régit tous les aspects de la vie des gens. La réflexion sur la métropole se transpose de l'État canadien à l'État québécois, dans la mesure où ce dernier a repris le rôle de la « métropole », par une reconduction des oppressions subies et par une affirmation sociopolitique, culturelle et territoriale en continuité avec le passé colonial. Ce qui a été traité dans la dernière monographie de Ross-Tremblay et des articles de Julie Burelle.

Daniel Salée (1995), Pierre Trudel (2004) et Dalie Giroux (2020) ont révélé les discriminations coloniales particulières au Kepek. Même les anthropologues feu Rémi Savard et feu Sylvie Vincent (Vincent *et al.*, 2010) écrivaient dès 1970 que le gouvernement du Kepek ne fait guère mieux que le gouvernement fédéral dans les relations avec les Autochtones et les perçoit comme des concurrents d'une reconnaissance d'une certaine souveraineté par le gouvernement fédéral. Daniel Salée (1995) mentionne aussi :

Aujourd'hui, les Québécois et les Autochtones sont tous deux en quête de reconnaissance au sein de la politique canadienne. Par conséquent, leurs relations sont inévitablement marquées par leurs tentatives respectives mais concurrentes d'attirer

l'attention de l'État canadien sur leurs revendications identitaires particulières (p. 277, ma traduction).

Je crois que cette dynamique a une incidence sur les Autochtones, notamment concernant la transmission des savoir-faire et des savoir-être. Pour Ross-Tremblay, l'absorption des imaginaires identitaires des Euroquébécois par les Innus est une source d'oubli des mémoires des ancêtres (*cultural oblivion*), d'autodénigrement et d'assimilation, notamment pour la communauté d'Essipit.

Ces tensions ont eu des incidences sur la transmission des connaissances des Autochtones et particulièrement des femmes autochtones qui ont été projetées, pour beaucoup, dans les milieux québécois, forcées de s'adapter à une majorité dans tous les aspects de leurs pratiques, de leur culture, de leur langue et de leurs mœurs. De plus, en ayant reçu une éducation en français dans les pensionnats et ensuite dans un système scolaire francophone, en côtoyant des citoyens francophones des villages avoisinants, beaucoup d'Autochtones au Kepek ont adopté cette langue comme langue seconde – ou première dans certains cas (Wabanakis, Wendat, Inus, Malécites). Comme l'a analysé France Trépanier (2012) :

1. Ils ne sont généralement pas inclus dans la scène artistique conventionnelle canadienne, pas plus par le passé que de nos jours. Cette situation évolue lentement.
2. Ils sont plus ou moins invisibles dans les discussions sur les enjeux culturels québécois ou sur les enjeux qui concernent les francophones à l'extérieur du Québec.
3. Ils sont sous-représentés au sein de la communauté artistique autochtone au Canada, dont les membres parlent en grande majorité anglais et non français.

Les conjonctures historiques et idéologiques au Québec ont pesé dans la balance de cette discrimination. Carole Desbiens (2012), qui s'est intéressée notamment au développement du Nord du Kepek, écrit : « Dans leurs efforts pour améliorer leur condition économique et pour prendre les rênes du gouvernement, les Québécois francophones, qui formaient la majorité au sein de la province, traitaient les terres des Autochtones du Nord comme une colonie du Sud » (p. 9). Le Nord du Kepek et les Autochtones, notamment les Anishinabes, les Cris, les Atikamekw, les Naskapis, les Inuit et les Innus, ont subi diverses conséquences sur plusieurs aspects de leur vie personnelle et sociale avec l'émergence du discours nationaliste – ou ce que Ross-Tremblay (2019) nomme le discours du mythe euroquébécois –, qui entre en compétition avec certains discours de

souveraineté autochtone (Burelle, 2014). Comme je l'ai déjà résumé en 2021, « Ross-Tremblay offre un nouvel éclairage sur le passé colonial du Québec et l'émergence d'un mythe nationaliste euroquébécois. Il démontre comment ce discours colonial a fabriqué un récit de l'abandon de la souveraineté ancestrale ilnue (*Innu Tipenitemun*), ensuite intériorisé par les Essipiunnuat » (2020b, par. 2).

Le rapport remis au gouvernement du Kepek par la Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics : écoute, réconciliation et progrès (CERP), présidée par le juge à la retraite Jacques Viens, relève aussi le manque de données concernant les Autochtones et particulièrement les femmes autochtones vivant dans la province (Viens, 2019). Cette commission s'attarde notamment à démontrer comment la colonisation a détruit le tissu social et culturel de bien des communautés et des nations autochtones, avec des incidences sur les possibilités de transmission, faute de moyen d'éduquer, de se nourrir, d'avoir accès à des services de santé, à des services dans une langue autre que le français, etc.

Cette tension est intéressante à identifier justement dans le cadre de cette thèse, car je perçois surtout une résistance et une affirmation culturelle, et non une forme de malaise colonial de métissage ou d'hybridité chez les femmes autochtones rencontrées en préentrevues. Ce n'est pas qu'il n'y a pas d'enchevêtrement entre les visions du monde autochtones et non autochtones eurocentrées, mais l'intention des artistes dans leurs créations (Gell, 2009) me semble motivée par la célébration de leurs savoirs réappris à travers la langue, l'observation, l'écoute des récits et l'absorption des modes de pensée autochtones ou leur mise en valeur.

1.6 Militantes comme des milliers de femmes autochtones

Et si la militance a rassemblé dans un mouvement de lutte des milliers de sœurs, de mères et grand-mères des différentes nations, elle a aussi permis de dynamiser ces forces d'affirmation, comme l'effet de réverbération d'une pierre jetée dans l'eau. Elle a permis de rassembler les forces des femmes et des personnes de genre fluide, de transférer des connaissances, de partager et de créer des lieux où des milliers de femmes autochtones et leurs enfants touchés par les manœuvres coloniales ont pu échanger. Il en va de même pour le mouvement *Idle no More* (Finie l'inertie), qui a offert des espaces autres pour les expressions et les affirmations des femmes autochtones et

de leurs enfants (Tupper, 2014). Il ne s'agit pas ici de penser ces affirmations de femmes autochtones comme un bloc monolithique, une seule et même expérience nationale. Chaque nation a des particularités, des savoirs, des récits qui lui sont propres et des expériences distinctes de la colonisation. Mais il s'agit de comprendre leurs affirmations créatives contemporaines, à la lumière des écrits décoloniaux et autochtones qui prennent en compte une perspective du genre. Comme l'écrivait la militante et écrivaine Patricia Monture (2017), « [c]e que je peux comprendre du monde est toujours lié au fait de ma situation de mère, de tante, de sœur et de kohkum. Chacune des situations ne correspond pas à un simple rôle, mais plutôt à un ensemble de responsabilités » (p. 24). Ces responsabilités sont liées à l'histoire des différentes nations, de leurs pratiques, de leurs savoirs. Et ces savoirs sont partagés par une communauté, en fonction de certains rôles sociaux.

La prémisse du débat de l'authenticité est celle de l'individualisme. [Nous ne nous] concevons pas comme séparés de notre peuple ni de notre terre [...]. L'identité chez les Premières Nations est en fonction de la communauté et de l'appartenance à cette dernière [...]. Je suis parce que je connais mon nom, ma famille, mon clan, ma Nation (Monture, 2017, p. 21-22).

Comme l'affirmation artistique des femmes et personnes de genre fluide autochtones prend racine dans la mise en valeur des savoir-être et savoir-faire de leurs nations respectives, il me semble juste d'affirmer que leurs pratiques et leurs créations, même celles adoptant des outils technologiques et numériques, (re)dynamisent des savoirs genrés, ancestraux et relationnels.

C'est cette idée de communauté qui me semble fédératrice dans cette réflexion et peut-être moins parfois en relation à un territoire donné, quoique ce ne soit pas exclu. Car si les femmes autochtones se conçoivent en relation avec les autres humains et les non-humains et un territoire, fondamental à leur identité (Gerrero, 2003; Monture, 2017; Kermoal et Hodgson-Smith, 2016), et que la relation au territoire et aux autres membres de la nation a été altérée, il est possible de recréer des conditions qui ravivent ces modes de transmission et ces relations. Cette relation, quoiqu'elle fût parfois brisée, interrompue par des manœuvres coloniales très ciblées envers les femmes autochtones, a connu un nouvel élan avec les relations « InterNationales », entre nations autochtones ou groupe de familles élargies, au sens de L. B. Simpson (2017). À défaut d'avoir un accès privilégié aux enseignements des tantes et des aînées, les femmes autochtones qui se sont vues exclues de leurs nations, pour les

raisons expliquées précédemment, ont pu, à travers les mouvements militants de femmes autochtones, (re)trouver des modèles de rôles sociaux tenus par le passé par leur famille élargie, apprendre et explorer leurs places et modes d'expression privilégiés dans ces espaces. C'était d'ailleurs le thème de la 4^e Biennale d'art contemporain autochtone (BACA), intitulée *nichiwamiskwem | nimidet | ma sœur | my sister*, qui « célébrait l'appartenance et l'acceptation » (BACA, 2020, p. 33) et dont les commissaires étaient Nikki Little et Becca Taylor. En 2020, je me suis rendue à l'exposition de la galerie Art Mûr, à Montréal. L'œuvre *Renaissance* (2018), de Caroline Monnet, une photographie numérique grand format, m'a saisie. Un groupe d'artistes femmes autochtones du Québec, fortes, fières, affirmées, me fixent calmement. « Nous nous habillons la tête haute » (p. 22), écrivaient les deux commissaires, qui ont su capter l'esprit des pratiques et de ces liens qui unissent des artistes femmes ou de genre fluide qui s'approprient les espaces d'exposition, comme territoire d'apprentissage et de partage de tous ces savoirs autochtones, pour en faire des territoires sécuritaires, certes, mais aussi un territoire de courage, « de transformation » et de « compréhension ». D'ailleurs, le commissaire David Garneau, qui a commissarié la biennale suivante, *Honorer nos affinités*, la 5^e BACA (2022), affirmera la même chose.

1.7 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai pu brièvement rappeler les rôles des femmes dans les sociétés autochtones, explorés dans les textes écrits par des femmes autochtones, des historiens et des anthropologues, notamment. Ensuite, j'ai présenté la manière dont les processus coloniaux mis en branle au Canada et au Kepek ont transformé ces rôles et modulé leur pratique créative, mais aussi leur mode de vie en général. Il s'agit d'un ensemble de mécanismes, lois, politiques, voire l'imposition de technologies et de pratiques ou encore de comportements, qui entraîne des relations de pouvoir et qui mène à l'exclusion des peuples du territoire, des espaces d'expression de certaines pratiques. La colonisation et ses effets sur les familles et les communautés autochtones ont de nombreuses conséquences, mais particulièrement pour les femmes autochtones qui ont été plus spécifiquement discriminées par le colonialisme et l'instauration de sociétés patriarcales. Cela a eu des incidences sur la transmission des savoir-être et savoir-faire par le déracinement du territoire, de la communauté, de la famille. Les outils de médiation, que ce soit d'abord les livres, la peinture, la

photographie et par la suite le cinéma puis les médias de masse, comme la télévision et les journaux, ont été des complices dans ces manœuvres coloniales.

Il est possible de penser que la lutte identitaire que mènent respectivement les Autochtones et les Québécois influence les rapports qui s'établissent entre eux et que cela pourrait avoir une incidence dans les créations, les outils utilisés par les artistes, les expositions, les financements disponibles et les éventuels projets collaboratifs, etc. Ces luttes se sont transposées dans les domaines de la culture et de l'art, de la science, de l'histoire de l'art, et ce, particulièrement pour les femmes autochtones. Celles-ci sont à l'intersection de plusieurs oppressions qui créent une cartographie d'injustices qui leur est propre et qui peut avoir eu des conséquences sur la possibilité de s'approprier des outils technologiques, des médias.

Je retiens pour ma réflexion une certaine définition de la colonisation de peuplement motivée par des principes libéraux, patriarcaux, eurocentriques, capitalistes, d'exploitation de la terre et de ses ressources, mus par des valeurs de liberté individuelle, d'enrichissement financier, contraires aux valeurs communautaires des nations autochtones. Depuis l'avènement des mouvements militants de femmes autochtones jusqu'à aujourd'hui, les femmes et personnes non-binaires créatrices, s'identifiant comme artistes, ont revendiqué et réassumé ou affirmé ouvertement leurs savoirs et leurs pratiques. Je pense enfin que les supports médiatiques servent d'outils pour les femmes autochtones afin de participer à ce mouvement d'affirmation autochtone actuel. Ces dispositifs, quoique marqués par une histoire coloniale, peuvent être appropriés et mis au service d'un discours en marge, celui des femmes autochtones. En introduction, j'ai rappelé que Cheryl L'Hirondelle invitait les Autochtones à s'approprier tous les outils mis à leur disposition pour lutter et s'affirmer. Pour moi, ce territoire d'expression médiatique et numérique pourrait être un lieu d'affirmation correspondant à un espace de sécurité, mais aussi de bravoure, comme je souhaite le penser.

CHAPITRE II

ARTS AUTOCHTONES ET MÉDIAS, UN RÉCIT EN CONTREPOINT

Audiovisual practices, along with what enables and supports them and the struggles for self-determination, therefore become tangibly interconnected as they assert agency not only within Indigenous networks but also in terms of defining Indigenous peoples' relations with the continent's various nation-states on many fronts, including that of resources to be contributed by different institutions.

Dudemaine *et al.* (2020, p. 32)

Introduction

Dans ce bref chapitre, je présente une historiographie du développement des arts médiatiques autochtones au Kepek afin de mettre au jour une fracture médiatique vécue par les peuples autochtones, en particulier les femmes. Je souhaitais au départ faire une revue de la littérature sur les arts médiatiques autochtones au Kepek. Mais je me suis vite rendu compte qu'elle est lacunaire. On y trouve certes des documents sur les créations cinématographiques, comme l'Office national du film du Canada (ONF) ou encore la Wapikoni mobile, ou de manière très ponctuelle, dans certains mémoires, des œuvres traitant de ces dimensions, puis quelques textes de Guy Sioui Durand sur le thème, mais rien de bien approfondi. J'en suis venue au même constat que l'artiste Skawennati, qui me disait lors de notre rencontre en entrevue que peu de jeunes Autochtones étaient intéressés par les arts médiatiques et numériques en ligne. C'est d'ailleurs pourquoi elle a cofondé, avec le professeur Jason Lewis AbTec, Aboriginal Territories in Cyberspace, un laboratoire de recherche à l'Université Concordia.

Ainsi, l'histoire des arts médiatiques autochtones, incluant les créations numériques en arts visuels, semble davantage dans l'angle mort de la recherche au Kepek, notamment pour les femmes

autochtones (Trépanier, 2008; Trépanier, 2012). Or, c'est cette absence qui a stimulé ma curiosité, et la fracture numérique et médiatique également. Ce chapitre a été motivé par le désir de connaître davantage la capacité de médiatisation des artistes autochtones, c'est-à-dire d'adopter un « processus créatif et technique qui aboutisse à une “mise en média” des contenus, des connaissances, des informations qui font l'objet d'une communication » (Peraya, 2010, par. 8). J'ai donc exploré les documents sur les arts médiatiques mixtes pour l'ensemble du pays afin de repérer les créations des artistes au Kepek et les questions émergentes de ces recherches.

Je m'inspire notamment des périodes répertoriées dans le mémoire de De Lacroix (2017), qui indique que le nombre d'expositions a connu une augmentation au Kepek vers 2008, puis des réflexions de McMaster (1998), Belro et Phillips (2006) et Claxton *et al.* (2005), des revues comme *Inter, art actuel* sur les affirmations autochtones (2016) et quelques catalogues d'exposition, notamment *Indigena, Terre, esprit et pouvoir* et *Sakahan*, et le document de réflexions de Loft sur les arts médiatiques autochtones *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (Loft, 2014a). J'ai pensé réfléchir la fracture numérique à la lumière du rapport de l'Institut national de la recherche scientifique *Les arts médiatiques au Kepek : portrait et analyse* (Poirier *et al.*, 2016), qui situe les grands développements des médias dans les années 1990, mais aussi plus tôt, dès les années 1960, notamment avec l'Expo 67.

Au-delà d'une chronologie d'événements, ce qui a déjà été réalisé partiellement par ou plus spécifiquement pour les arts médiatiques au Canada, par Claxton *et al.* (2005), je souhaite identifier des tensions en relation aux outils et supports médiatiques. Il y a d'abord la « crise de la représentation », soit la mauvaise représentation, voire l'absence, et l'affirmation par l'autoreprésentation des Autochtones – largement documentées dès 1980. Mais il y a aussi l'accès aux médias et la capacité d'articulation des imaginaires autochtones, leur résistance à travers leurs usages. J'entends par « usages » l'articulation de certaines stratégies de médiation et de remédiation (Bolter et Grusin, 1999), c'est-à-dire tout un vocabulaire de stratégies artistiques, issu des études en communications et médias, particulièrement foisonnant depuis les années 1990. Je présente ainsi un certain récit d'une fracture en arts médiatiques des peuples autochtones au Kepek par un redécoupage. Cela me permet notamment de mettre la table pour présenter le cadre conceptuel de la thèse dans le chapitre subséquent. Le présent chapitre vient en quelque sorte présenter pourquoi il n'y a pas eu vraiment de réflexions théoriques sur les arts médiatiques

autochtones avant les années 2000, notamment, avec des publications comme celles de Leuthold (1998) ou McMaster (1998).

Ce chapitre a été rédigé alors que j’explorais cette histoire des médias et les textes sur leur développement au pays. Les pratiques audiovisuelles permettent d’affirmer un pouvoir relationnel au sein des sociétés autochtones. Elles ont joué un rôle dans les processus de résistance. Or, leur lente apparition au sein des sociétés autochtones au Kepek – je parle en particulier des technologies médiatiques modernes – peut expliquer, en partie, le peu de textes sur les arts médiatiques et numériques autochtones, notamment en français, qui tient compte des dispositifs et de leur histoire matérielle spécifique.

2.1 Quelques jalons des arts médiatiques autochtones : pavillon sous tension

L’histoire de l’art autochtone a longtemps été analysée sous la lunette de l’anthropologie et de l’ethnologie (Berlo, 2006; Jérôme et Desmarais, 2012; Price, 2007). Il s’agit là d’une « forme d’ostracisme » (Uzel, 2000) qui a cloisonné – et le fait encore de nos jours parfois (Jérôme et Desmarais, 2012; Price, 2007) – les expositions et les possibilités de développement des pratiques des artistes autochtones. Par exemple, en 1927 a eu lieu officiellement la première exposition d’art autochtone au Canada, mise de l’avant par l’ethnologue Marius Barbeau (1883-1969) (Barbeau et Brown, 1927; Weber, 2017). À l’époque, le pays tentait de se distinguer, en matière d’offre d’expositions et d’art, du reste des musées dans le monde (Weber, 2017). C’est aussi à cette période que Frantz Boas, perçu comme le « père » de l’anthropologie en Amérique, a introduit le terme « art primitif » avec la publication de son ouvrage *Primitive Art* (Feest, 2004), accentuant une dichotomie avec les pratiques dites modernes du début du siècle. L’*Exposition autochtone et moderne de la côte ouest du Canada* (1927), orchestrée par le Musée des beaux-arts d’Ottawa, a laissé bien peu de place à l’esprit d’innovation des peuples autochtones du pays, alors que déjà, certains avaient commencé à peindre ou encore à pratiquer la photographie. D’ailleurs, quelques années plus tôt, en 1925, le gouvernement canadien venait officiellement d’interdire aux Autochtones de pratiquer leurs danses et cérémonies, rendant illégales plusieurs pratiques artistiques et créatives autochtones (Berlo et Phillips, 2006).

Ce n'est pas avant la seconde moitié du 20^e siècle qu'on voit émerger des pratiques créatives autochtones modernes, notamment dans la littérature, soit après la Deuxième Guerre mondiale (Vigneault, 2023). Comme je l'ai noté au chapitre précédent, jusqu'en 1951, les pratiques créatives autochtones étaient, en plus d'être interdites, évidemment peu valorisées. Certes, des artistes autochtones étaient actifs au Canada, je pense notamment à Lawinonkie Marguerite Vincent (1783-1865), artiste wendat du textile, au chef huron-wendat Zacharie Vincent Tehariolin (1815-1886), artiste-peintre sur chevalet (Vigneault, 2016b, 2017), à Pauline Johnson (Takehionwake) (1861-1913), performeuse et poète, à Charles Edenshaw (1839-1920), sculpteur, à Peter Pitseloak (1902-1973), photographe inuk du Nunavut, etc. Mais c'est vers 1960 que s'est davantage déployé un mouvement d'artistes qui a retenu l'attention des agents des milieux de l'art moderne au pays et qui semble correspondre à un point d'entrée important dans les textes que j'ai explorés depuis le début de ma rédaction. Concomitante au mouvement militant autochtone et d'affirmation qui s'active à la même époque, il y a l'émergence d'artistes peintres comme Norval Morisseau, Daphne Odjig, Alex Janvier, etc. La Professional Native Indian Artists Association, essentiellement composée de peintres, explique que le Indian Group of Seven⁴¹ s'est inscrit dans le mouvement d'art moderne, à quelques distinctions près (Berlo et Phillips, 2006; De Lacroix, 2017). De Lacroix explique que :

[p]lusieurs de ces œuvres abstraites pourraient être aisément comparées avec le minimalisme tardif et le style *hard-edge* qui ont dominé dans les milieux artistiques de New York et Toronto vers la fin des années 1960. [...] Le message était clair : les « Indiens » pouvaient faire de l'art avec un grand « A », un art unique, qui témoignait d'une façon concrète de la survie et de la vitalité des cultures autochtones (p. 39).

Une porte s'ouvre dans le discours canonique de l'histoire de l'art au Canada. Goyon (2011) indique aussi que ce groupe « combattit les politiques culturelles du Département des affaires indiennes, en particulier la mise en forme marketing de “l'art indien” autour de symboles

⁴¹ Le Indian Group of Seven est une initiative de Daphne Odjig (Potawatomi, Odawa), Jackson Beardy (Cri), Eddy Cobiness (Ojibwé), Alex Janvier (Déné, Sauteaux), Norval Morisseau (Ojibwé), Carl Ray (Cri) et Joseph Sanchez (Allemand et Espagnol). Il est aussi question de la Woodland School of Arts et du style « woodland », une esthétique inspirée de la forêt et d'une certaine conception de la « spiritualité » entendue comme système de croyances et de pratiques de certains peuples autochtones. Le Groupe interrogeait à cette époque le fait d'inclure des symboles autochtones dans leurs œuvres, ce qui aurait permis de relancer le débat sur l'identité canadienne.

stéréotypés de l'indianité (formes, codes, couleurs, sujets naturels, artisanat) » (p. 41). Ils sont marginalisés par un système idéologique de pensée, comme cela est noté par Lee-Ann Martin (1991) ou dans l'exemple du rapport Massey, au chapitre I.

C'est aussi durant ces mêmes années qu'un événement marquant dans l'histoire de l'art des Autochtones a lieu au Kepek : Expo 67, l'exposition universelle (28 avril au 27 octobre 1967) sur le thème « Terre des Hommes », où il y avait un Pavillon des Indiens⁴². Reconnu comme un jalon incontournable en Amérique, « [t]he pavilion balanced the theme of Indians “joining the mainstream” with assertions of First Nations’ pride, grievance, and entitlement » (Rutherford et Miller, 2006, p. 160). Le thème du Pavillon des Indiens annonçait des tensions entre l'omniprésence des cultures de masse diffusées dans les médias et la nécessité de s'appropriier les technologies des communications et s'inscrivait dès lors dans cette crise de la représentation, notamment en anthropologie, mais aussi dans un mouvement d'appropriation des outils médiatiques par les Autochtones au pays (journaux et radio communautaires)⁴³. C'était déjà à l'époque un premier espace de diffusion qui a permis aux Autochtones de présenter les manœuvres coloniales – quoique le gouvernement fédéral s'y soit ingéré – et de montrer leur capacité à créer des œuvres résolument modernes (Johnstone et Kin Gagnon, 2020).

Or, l'Expo 67 a été saluée pour ses nombreux pavillons ingénieux, présentant les innovations technologiques du traitement de l'image cinématographique, photographique et en télématique, comme en témoigne l'impressionnant ouvrage *Reimagining Cinema: Film at Expo 67*, sous la direction de Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault (2014). Le professeur américain spécialiste des médias Gerard O'Grady, de l'Université de Buffalo, cité dans ce même ouvrage, dira aussi que l'Expo 67 « represents the most important artistic experiment of the twentieth century. It is an event that can be read as the harbinger of the digital era, a precursor to the multiplication and interconnectedness of screens that characterize twenty-first century media

⁴² Il s'agit du nom du pavillon. Je suis consciente qu'aujourd'hui ce terme a une connotation péjorative et je préfère ne pas l'utiliser ailleurs que dans des noms officiels qui permettent de se référer à un document ou un événement précis dont c'est le titre.

⁴³ À partir des années 1950-1960, après la Deuxième Guerre mondiale, une crise de la représentation émerge à l'échelle mondiale et se présente par une posture de refus d'être étudié comme un objet, une curiosité, par d'autres sociétés, surtout occidentales, soit l'étude des peuples exotiques (Badone, 1997).

architectures » (p. 92). Si Montréal et le Kepek sont un pôle en matière d'arts médiatiques et de technologies, les Autochtones semblent laissés pour compte.

2.2 Femmes autochtones, faire-valoir et stéréotypes

Alors que des artistes comme Norval Morrisseau, Ojibway, Alex Janvier, Denesuline et Saulteaux, et des artistes Kwakiutl (famille Hunt) de la Colombie-Britannique y participent et que toute la conception architecturale du pavillon porte la signature des artistes et concepteurs autochtones, les femmes semblent tenir pour seul rôle celui d'hôtesse, comme dans d'autres pavillons, d'ailleurs. Comme le mentionne Cheryl Sim (2020) concernant l'Expo 67, « [l]es femmes étaient instrumentalisées en tant que “pouvoir discret” par une société hétérosexiste » (p. 44). Dans ce cas, selon moi, les femmes autochtones sont doublement instrumentalisées, en relation avec l'état colonial et patriarcal, puisque le processus met en lumière le pouvoir de l'élite masculine « blanche ». Plutôt que de retrouver l'idéal de « la maîtresse du campement, débrouillarde et forte », on y met de l'avant l'image de la « princesse moderne qui a du pouvoir, l'image de la femme soumise » (Bousquet *et al.*, 2017)⁴⁴.

J'ai appris lors de ces lectures que le processus de sélection des hôtesse autochtones a été mis en place par le célèbre écrivain Yves Thériault (ilnu), également directeur culturel au ministère des Affaires autochtones et du Nord canadien (1965-1967). Il visait à sélectionner 200 femmes autochtones à travers le pays, âgées entre 18 et 25 ans, et à les entraîner pour en faire des hôtesse « modernes ».

His reasoning was clear: “The reason for this is that we are going to present a damned respectful image of the Canadian Indian, and [...] these girls will be the living concept of this Indian [...] we should spend a great deal of attention towards making these hostesses the very embodiment of what an Indian can be (Rutherford et Miller, 2006, p. 162).

⁴⁴ Sans vouloir réduire l'apport du Pavillon des Indiens dans l'histoire de l'art autochtone au pays, il me semble nécessaire de tout de même souligner une certaine manifestation de l'intériorisation du colonialisme, comme le soulève le commissaire et artiste métis David Garneau (2020a), et du patriarcat, un phénomène dénoncé par bon nombre de femmes autochtones (Anderson, 2000; Green, 2017; Starblanket, 2017).

Le désir d'ancrer l'Autochtone dans une représentation stéréotypée, mais moderne, était primordial. Seulement 13 femmes autochtones sont sélectionnées par le ministère, puis formées en histoire avec pour objectif d'informer et d'éduquer le public sur les savoir-faire des Autochtones, mais aussi sur les revendications et l'histoire de la colonisation. Petit chapeau et jupe courte, ce sont les atours de ces jeunes femmes, que Guy Sioui Durand qualifiera de « discutables » (2020). Certaines se diront enrichies par l'expérience: « When I was young I always wanted to see beyond the horizon. We didn't know what university was, and when I found out I wanted to go. Expo was the springboard of my life » (Rutherford et Miller, 2006, p. 170). Il me semble juste d'affirmer qu'elles ont été sélectionnées selon des qualités correspondant à un certain idéal occidental androcentrique, comme le mentionne Sim (2020), et que les sociétés autochtones avaient aussi intériorisé (Goyon, 2006)⁴⁵. Elles ont aussi été sélectionnées au sein des communautés, ce qui signifie que toutes les femmes ayant subi les discriminations de la *Loi sur les Indiens* à cette époque ont été exclues.

Dans de nombreux ouvrages, il est écrit que les outils médiatiques ont joué un rôle dans la colonisation, particulièrement des femmes autochtones, de par la construction de stéréotypes et de représentations « objectifiées » de ces femmes, comme je l'ai mentionné dans la mise en contexte (Anderson, 2000; Burgess, 1995). En fait, les violences de l'objectification des femmes participent à maintenir en place le fonctionnement du système social colonial ainsi que des politiques patriarcales qui réduisent les femmes autochtones à l'état d'objets appropriables, imaginables, par la (re)production de stéréotypes ou de représentations manifestes (Vizenor, 1994), saisissables dans l'objectif de la caméra (Anderson, 2000; Anderson et Lawrence, 2003; Starblanket, 2017). Des stéréotypes précis ont été identifiés par Burgess (1995), comme la femme facile « squaw » ou encore la princesse indienne, comme Pocahontas. Ils amènent à situer l'autre selon des caractéristiques auxquelles elles doivent répondre et réduisent les femmes autochtones à certains attributs, à certains comportements. À l'instar de Nochlin (1993), je me demande pourquoi il n'y a

⁴⁵ Pour avoir un aperçu de ce processus, le lecteur peut aussi visionner le court métrage de l'Office national du film *Mémoire indienne* : <https://www.onf.ca/film/memoireindienne/>.

pas eu de femmes autochtones artistes dans ce pavillon. Ainsi s'impose le pouvoir d'une élite masculine « blanche » qui dicte ce qui doit être représenté comme normal (Émond, 1981).

Si certains disent que l'Expo 67 est un événement phare pour la visibilité des questions autochtones au Kepek et au Canada, de leurs arts et cultures, elle n'a pourtant pas changé les mentalités et les politiques à long terme (Garneau, 2020a). Les femmes en particulier et leurs luttes sont demeurées dans l'ombre et elles ont subi et subissent toujours les pressions coloniales patriarcales avec la *Loi sur les Indiens* (Green, 2017; Maracle, 1996; Séguin, 1981)⁴⁶. Par exemple, en arts visuels, Daphne Odjig, qui a formé le Groupe indien des sept (1972), ne fait pas partie de l'exposition ou des artistes invités à créer autour du pavillon⁴⁷. Bob Boyer (2001) soutient que puisqu'elle avait marié un non-Autochtone en 1962, elle avait perdu son statut. En plus, les milieux régulés – institutions, marchés de l'art, musées – et organisés autour des canons de l'art, dans le contexte colonial canadien, ont entraîné des luttes supplémentaires pour les femmes afin de faire admettre leurs pratiques et leurs œuvres en leur sein, notamment les pratiques dites féminines, comme la broderie, le perlage, par exemple (Campbell *et al.*, 1992; Ernoult et Gonnard, 2010; Goyon, 2011; Joachim *et al.*, 2018; Pollock, 2007)⁴⁸. L'historienne de l'art Griselda Pollock, qui a mobilisé le concept du « canon de l'art » (2007), dira qu'on privilégie certains et qu'on exclut d'autres, notamment les femmes.

Women artists are not outside history or culture, but occupy and speak from a different position and place within it. We can now recognize that place, that position, as essential to the meanings of western culture, for the opposition, feminine, ensures masculine meanings and masculine dominance (Parker et Pollock, 1981, p. 80-81).

⁴⁶ Dans l'Ouest du pays, des artistes comme Bill Reid, George Clutessi, Judith Morgan, Ellen Neil, tous de la Colombie-Britannique, ont tout de même eu des carrières florissantes. Comme l'affirme Vizenor (1994), il était quand même rare dans les années 1960 que les institutions de diffusion des arts s'intéressent à l'art moderne des Autochtones. En 1975, des expositions autochtones émergent enfin à Montréal, puisque Odjig et Alex Janvier ont été exposés au Musée d'art contemporain dans *Échange : Graff / Screen Shop*.

⁴⁷ C'est avec l'exposition charnière *Treaty Numbers 23, 287, 1171*, en 1972, à la Winnipeg Art Gallery (Manitoba) que les Autochtones vont pour la première fois sortir des musées ethnologiques pour exposer dans une galerie d'art « canadien » (Goyon, 2011, p. 41), avec la participation de Daphne Odjig, qui a formé le groupe. Elle aura une première rétrospective au Musée canadien des civilisations – aujourd'hui Musée canadien de l'histoire – en 2008 seulement.

⁴⁸ Des personnes autochtones, des femmes, avaient des kiosques autour du pavillon pour vendre des objets confectionnés à la main, comme des bijoux, des mocassins, etc.

Le mouvement féministe Guerrilla Girls (www.guerrillagirls.com) a d'ailleurs lancé une campagne de dénonciation en 1989 intitulée *Do Women Have to be Naked to Get Into The Met Museum?* Les femmes en général ont eu de la difficulté à être acceptées dans les écoles des beaux-arts et à être exposées dans les musées. C'est notamment pourquoi beaucoup se sont tournées vers des techniques non conventionnelles, comme la photographie et la vidéo. Les femmes autochtones sont donc discriminées sur plusieurs plans, comme femmes et comme Autochtones. Je pense à l'accès aux connaissances coutumières et situées au sens de L. B. Simpson (2017), en relation au territoire. Je pense aussi à la discrimination par la loi, par leurs pratiques, par le fait que les institutions sont dominées par des modes de pensée patriarcaux, par l'ensemble des modalités de fonctionnement capitalistes des institutions en art et de tout un discours radical paternaliste sur les considérations esthétiques nourrissant l'idéal de « l'œuvre d'art », etc.

2.3 Résistance audiovisuelle autochtone : appropriation et représentation

Les années 1970 représentent tout de même une époque où les Autochtones se sont saisis des outils de communication et des technologies médiatiques pour transformer leurs représentations. Le cinéma d'Hollywood a été rapidement dans la mire des militants autochtones, comme l'a documenté Burgess (1995) dans l'exposition *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière*, en 1992 à OBORO, à Montréal. Deux tensions se dessinent, comme je l'ai indiqué en introduction. Quand on pense à ces pratiques artistiques, qui sont documentées depuis les années 1980, j'identifie les tensions 1) dans les représentations stéréotypées des Autochtones, particulièrement des femmes autochtones (dont l'absence des personnes de genre fluide) dans les médias, le cinéma, l'ethnographie visuelle et le cinéma hollywoodien – mais je dirais surtout dans leur absence; et 2) dans l'accès à des supports médiatiques pour s'autoreprésenter, mais aussi pour résister et inscrire leurs imaginaires dans les modalités de ces pratiques⁴⁹.

⁴⁹ La plupart des photographies des Autochtones, notamment celles captées par Edward S. Curtis, au 19^e siècle, présentaient les sujets comme étant inertes, inactifs. Des auteurs diront que des Autochtones croyaient que la photographie volait leur âme. Des Autochtones des Plaines affirmaient que les photographes étaient des « attrapeurs (ou voleurs) d'ombres ». « It is well known that some American Indian peoples at first thought of photographs as “shadows” and of such photographers as Curtis as “shadow catchers” » (Gidley, 2003, p. 124). Mais cette croyance n'a pas perduré et beaucoup se sont saisis de l'appareil photo et ensuite des caméras vidéo.

Gidley (2003) a retracé l'histoire de photographes autochtones aux États-Unis, au 19^e siècle. Quelques Autochtones ont fait usage des caméras avant les années 1970, pour des fins créatives. Certains prenaient tout de même les photographies familiales, comme j'ai pu le constater dans les archives des familles de Mashteuiatsh, et de ma famille notamment. Il y avait aussi peu de femmes autochtones, outre quelques-unes, comme Jennie Ross Cobb (Talehquab et Cherokee), qui embrassaient professionnellement cette pratique. La professeure à l'Université Concordia Lorna Roth, dans la monographie *Something New in the Air: The Story of First Peoples Television Broadcasting* (2005), explore l'exercice de représentation mais aussi l'accès des communautés autochtones aux technologies médiatiques et leurs impacts sociaux. On y apprend que les trois satellites Anik (qui signifie « frère » en inuktitut) sont lancés en 1972, 1973 et 1975. Quoique modestes, comparativement aux multiples outils des Canadiens et à leur accessibilité dans les grands centres, ces satellites ont donné un élan, d'abord, à la création de radios communautaires autochtones à partir des années 1960 et 1970⁵⁰ et ensuite, à l'appropriation des caméras par des Autochtones, modifiant leur pouvoir de représentation à de vastes publics.

The previously marginalized, disempowered, diverse group of First Peoples was reaching dual objectives. They were gaining power over their ability to maintain and disseminate their culture through mediated communication. Their control of media helped solidify a position as a powerful player in the public policy political arena (Curtis, 2008, p. 535).

C'est d'ailleurs en 1971 qu'a été créé un programme de formation destiné aux Autochtones pour leur permettre de développer des compétences en réalisation et en production de films (Grussani, 2013), duquel découlèrent plusieurs documentaires réalisés par des Autochtones. À cette époque,

⁵⁰ Comme le notait Ghislain Picard (1982a, 1982b), actuellement chef régional de l'Assemblée des Premières Nations Québec-Labrador, anciennement spécialiste en communication, pour préserver les alliances entre les nations du territoire, il fallait des outils de communication leur permettant d'échanger et de pallier les barrières imposées par la création des réserves et la sédentarisation forcée par les gouvernements successifs au Kepek et au Canada. D'après l'information de la ligne historique de Radio-Canada, en ligne (<https://cbc.radio-canada.ca/fr/votre-diffuseur-public/histoire>), c'est en 1960 que les premières émissions en langues autochtones ont été diffusées dans le Nord canadien. Mais déjà en 1930 étaient diffusés des messages dans le Nord du Canada avec le Northern Messenger Service. Sur le site de Radio-Canada ci-dessus, on peut aussi lire que « le signal de CBC est transmis par voie satellite, grâce à la mise en orbite du premier satellite Anik. Auparavant, la programmation dans le nord était expédiée sur cassette à partir de Toronto. Les premières émissions télévisées en langues autochtones, dont *Taqravut* en inuktitut, entreront en ondes dans les années 1970 ».

quelques membres des peuples autochtones ont eu accès à ces médias, les ont utilisés à leur manière. Parmi les femmes du territoire du Kepek, il y a l'artiste et cinéaste abénakise émérite Alanis Obomsawin, qui a d'abord débuté comme chanteuse et performeuse de contes et légendes autochtones, dans les communautés.

En 1966, après avoir vu Alanis Obomsawin à *Telescope*, une série créée par la CBC, Wolf Koenig et Bob Verrall, producteurs à l'Office national du film (ONF), l'embauchent comme expert-conseil pour des projets qui portent sur les Premières Nations. En 1971, elle réalise son premier film, *Christmas at Moose Factory*, et en 1977, elle obtient sa permanence à l'ONF (Wuttunee *et al.*, 2019).

La CBC et l'ONF ont ainsi contribué au développement de certains artistes autochtones qui désiraient travailler avec des « nouveaux médias » à l'époque, mais les initiatives sont encore embryonnaires au Kepek. D'ailleurs, Alanis Obomsawin a dû relever de nombreux défis.

[E]lle aura dû se battre contre le racisme, le paternalisme eurocentrique et le sexisme de plusieurs de ses collègues cinéastes, des administrateurs de l'Office, de certains employés de la fonction publique, ainsi que de certains ministres, dont Jean Chrétien, alors ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien (Cornellier, 2011, p. 155)⁵¹.

D'ailleurs, ce n'est qu'en 1974 que des femmes ont officiellement occupé un poste à la réalisation à l'ONF, organisme alors hautement mené par des hommes « blancs » (Boulangier, 2022)⁵².

⁵¹ Bruno Cornellier a consacré une partie de sa thèse à l'œuvre d'Obomsawin, mais les articles concernant la pratique de cette cinéaste sont nombreux, comme dans *Terre, esprit, pouvoir* (1992), Sakahan (2013), Eshraghi (2020). Toutes les réalisations d'Alanis Obomsawin sont disponibles en ligne sur le site Web de l'ONF (<http://www.onf.ca/explorer-tous-les-cineastes/alanis-obomsawin>). Pour en savoir davantage sur sa carrière, le lecteur peut visiter l'*Encyclopédie canadienne* au <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/obomsawin-alanis>. Toutefois, la dynamique difficile dont témoigne Cornellier est évacuée des informations de l'*Encyclopédie canadienne en ligne*, qui semble plutôt souligner la contribution de l'ONF à sa formation et au développement de son esthétique particulière. Comme le souligne Karine Bertrand (2019), il aura fallu attendre le tournant du millénaire pour voir des longs métrages de fiction réalisés par des Autochtones, comme *Ataarnajjuat*, de Zacharias Kunuk, et toutes les productions du Wapikoni mobile (2004), par exemple.

⁵² Alanis Obomsawin a pourtant réalisé son premier court documentaire poétique en 1971, ce qui est plus tôt que les autres femmes québécoises.

Le mouvement de revendications politiques autochtones entraîne aussi une prise en main des médias comme outil démocratique dans le développement global des communautés autochtones. Comme le notent Aubin et George en 2006,

les médias sont donc vus comme étant partie prenante de l'espace public en ce qu'ils contribuent à la consolidation identitaire et à la création de lien social. Les récits de vie des aînés, les tribunes téléphoniques à la radio, les vidéos illustrant les activités traditionnelles autochtones sont autant d'activités au service de la préservation de la mémoire et de la valorisation des identités. Mais les médias autochtones jouent aussi un rôle politique, en particulier les réseaux radiophoniques (p. 3).

Ghislain Picard (1982a, 1982b) raconte que c'est au terme d'un long combat que le Conseil atikamekw-montagnais (CAM) a réussi à obtenir un soutien pour le développement des radios communautaires, comme la Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM), fondée en 1983, qui représente les intérêts des radios communautaires de ces deux nations. Puis, la James Bay Cree Communications Society (JBCCS), née en 1981, a été créée après la signature de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois. Avant, seul un service de CBC North était offert en langue eeyou et c'est parce que les Eeyou ont exigé une diffusion régionale des négociations de la Convention. La télévision autochtone nationale Aboriginal People Television Network (APTN) a commencé à diffuser seulement en 1999, après des années de négociations (George et Aubin, 2012). Il n'est pas étonnant que l'usage des outils médiatiques en arts autochtones au Kepek ait été aussi tardif si on les pense en fonction de leur accessibilité. En réalité, dans les années 1990, peu de femmes avaient adopté ces pratiques au Kepek, sauf Alanis Obomsawin, Skawennati et Sonia Robertson (Lamothe, 1992).

2.4 Éducation à l'audiovisuel

Outre l'accès aux outils médiatiques, l'éducation a eu une incidence sur l'usage de ces supports au Kepek, car comme l'affirmait la commissaire et artiste wendat Sylvie Paré en entrevue avec Monika Kin Gagnon (Gagnon et Fung, 2006), à cette époque, peu d'Autochtones terminaient leur secondaire et accédaient à des études spécialisées dans des cégeps, des écoles de métiers ou des universités. D'abord, après l'ère dévastatrice des pensionnats, un mouvement de prise en main de l'éducation par et pour les Autochtones s'est mis en marche en Amérique du Nord dès 1960

(Dufour, 2017). Des initiatives comme la première institution postsecondaire autochtone au Kepek voient le jour, avec un programme spécialement conçu pour et par les Autochtones : le Collège Manitou (1973-1976), situé dans les Laurentides, dans le comté d'Antoine-Labelle. Dans la genèse des institutions postsecondaires autochtones écrite par Emmanuelle Dufour (2017), on apprend

[qu'e]n plus d'être conscientisés aux réalités vécues par différentes nations et communautés et de développer un sentiment de solidarité, les apprenants participaient également à la construction d'une nouvelle culture commune et situationnelle, constituée d'emprunts culturels d'appropriations (p. 22).

Un programme en arts et communications y est offert, et des personnes qui deviendront les dirigeants des institutions des Premières Nations s'y sont inscrites, comme Bernard Hervieux, qui deviendra le directeur général de la Société de communication Atikamekw-Montagnais (1997-2014), Lise Bastien, qui sera directrice du Conseil en éducation des Premières Nations du Québec, et Ghislain Picard⁵³. C'était aussi l'objectif du Collège Manitou (Dufour, 2017) de « construire un pont entre les concepts traditionnels autochtones et les technologies du monde moderne dans une perspective de continuité culturelle » (p. 23). En plus des initiatives en communications et en arts mises de l'avant par le Collège Manitou, une imprimerie a été lancée, de même que des cours de photographie, de radio et de cinéma (Pageot, 2023). L'historienne note aussi que les projets en arts et communications sont « dans l'angle mort de l'historiographie » (p. 135). L'imprimerie nommée Thunderbird Press permettait de créer des livres, du matériel scolaire avec des représentations et des textes qui convenaient aux enseignements autochtones désirés. « [L]es principes directeurs du collège reconnaissent aux arts, en tant que vecteurs d'autonomisation, un rôle structurant de première importance dans la réalisation de sa mission » (p. 114). De nombreux Autochtones étaient employés. Par exemple, Monique Sioui, d'Odanak, militante de l'association Femmes autochtones du Québec, fondée en 1974, y travaillait, de même que sa sœur, l'artiste Christine Sioui

⁵³ La professeure Édith-Anne Pageot, de l'Université du Québec à Montréal, Camille Callison (Tahltan) et Peter McNally, de l'Université McGill, se sont intéressés au caractère culturel du Collège. Un site Web a été créé en vue de documenter la culture artistique de l'institution (<https://collegemanitou.uqam.ca/fr/apropos/>). Au moment de terminer cette thèse, madame Pageot achevait la rédaction d'une recherche en art et communication au Collège Manitou. La publication n'était pas encore imprimée ou disponible.

Wawanoloath (participante à cette thèse). Elles sont d'ailleurs les nièces de l'annonceur de Radio-Canada feu Jean-Paul Nollet (1924-2000).

Le collège a aussi formé des Autochtones qui sont devenus des artistes célèbres, comme Edward Poitras, Morley Loon et bien d'autres. L'artiste et penseur Domingo Cisneros (enseignant et directeur du Département des arts et communications du Collège Manitou) est considéré « comme l'un des chefs de file de la renaissance de l'art contemporain amérindien et l'un des pionniers de l'art socio-écologique » (*les Écrits*, 2023). À l'époque, les enseignements de Cisneros étaient axés sur la transmission par les aînés et l'usage de matériaux bruts, accessibles en communauté et dans la forêt pour créer. Ce qui a attiré notamment des artistes comme Edward Poitras, qui est allé au Collège Manitou pour apprendre les techniques traditionnelles. Celui-ci s'est ensuite tourné vers d'autres techniques, comme la photographie et les matériaux contemporains. Il a expliqué vouloir exprimer sa réalité actuelle d'Autochtone urbain et a exploré des matériaux comme la fibre de verre, des circuits imprimés, des transistors et des bandes magnétiques dès les années 1970, en les mélangeant avec des matériaux bruts, comme les os, le cuir, les crins, etc. (Tousley, 1995). Il a été parmi les premiers à adopter une pratique des outils médiatiques en arts visuels. Le Collège Manitou a toutefois fermé ses portes en 1976, après des difficultés administratives, et aucun autre cégep autochtone n'a été créé avant 2011 (Institution Kiuna, à Odanak), faute de volonté politique des gouvernements fédéraux et provincial (Dufour, 2017; Lefevre-Radelli et Dufour, 2016).

Edward Poitras ne sera pas le seul à expérimenter avec les médias mixtes. Dans les années 1980, Jane Ash Poitras, Pierre Sioui et Carl Beam (Hill, 1995) exploreront à leur tour les médias mixtes, les collages et la photographies. Dans le catalogue de l'exposition *Terre, esprit, pouvoir*, on a qualifié le travail de Beam de médiatique (Nemiroff *et al.*, 1992).

Le caractère fragmenté reproductible de ces images tient à la technique photographique même qui les a produites, une technique soutenue et amplifiée par l'avènement de la télévision, qui porte le monde et ses événements devant nos yeux et les y fixe aussi brièvement que nous les oublions (p. 18).

Or, ce n'est qu'en 1986, que le Musée des beaux-arts du Canada, qui révisait à ce moment sa politique d'acquisition de ses collections et achetait des œuvres des peuples autochtones, a fait

aussi l'acquisition d'une œuvre de Carl Beam, nommée l'*Iceberg nord-américain*, réalisée avec une technique mixte, agaçant acrylique et sérigraphie photomécanique (crayon sur un plexiglas). En explorant ces enjeux de représentation, d'accessibilité, de reconnaissance de la part des institutions en art, il me semble que la citation du cinéaste Mario Costa prend tout son sens.

[l']histoire des arts est essentiellement l'histoire des moyens techniques, de l'émergence de leurs possibilités spécifiques de rendement, de leur capacité multiforme d'hybridation, de leur influence et de leur réaction réciproques, de leur triomphe et de leur décadence (cité dans Longavesne, 2003, p. 54).

Cette émergence est en retard par rapport aux sociétés dominantes, qui avaient depuis longtemps amorcé des réflexions en arts technologiques et médiatiques (Poirier *et al.*, 2016).

Les réflexions sur les arts médiatiques portés par des non-Autochtones sont nombreuses, depuis l'avènement de la photographie et du cinéma, en passant par les écrits de Roland Barthes, comme dans *Rhétorique de l'image* (1964), *La Chambre claire* (1980), ceux de Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (1983), *L'image-temps* (1985), ou encore de Frank Popper, *L'art à l'âge électronique* (1993), de Lev Manovich (2001) et les travaux du penseur Marshall McLuhan (2001), au tournant des années 1970, qui a nourri beaucoup de réflexions sur l'art et la technologie. D'ailleurs, c'est au cours des années 1980 que l'on commence à parler d'art des communications « pour désigner les pratiques artistiques utilisant les moyens et les technologies de communication comme matériau et objet de l'art » (Bureaud *et al.*, 2003, p. 1). Par contre, je n'ai pas voulu m'engager dans des réflexions sur chacune des propositions en arts médiatiques pour en faire une revue de littérature, car je souhaite ancrer ma réflexion dans les écrits sur les épistémologies autochtones. En plus, je souhaite axer le plus possible mes réflexions sur les voix et voies des artistes femmes et de genre fluide autochtones.

Ainsi, Claxton *et al.* (2005) identifient la cinéaste et artiste métisse crie Loretta Todd comme étant l'une des premières au pays à amorcer une pratique en art et vidéo, dès les années 1980. Après sa formation en cinéma dans une université, celle-ci exposa ses œuvres vidéo dans une galerie. Plusieurs initiatives en vidéo et films ont aussi émergé à cette époque. Mue par des mouvements en arts photographiques et vidéo aux États-Unis, une communauté d'utilisateurs autochtones en arts

médiatiques et numériques s'est donc développée au début des années 1990, avec des personnes comme Shelley Niro, Loretta Todd, Rebecca Belmore, Dana Claxton, Cheryl L'Hirondelle, et s'est déployée dans les grands centres, comme Vancouver, Edmonton, Winnipeg et Toronto. Le travail de l'artiste Mike MacDonald, avec l'installation *Electronic Totem* (1987), décrite aussi comme « shamanisme électronique », se distingue et semble faire écho aux réalisations de Nam June Paik, artiste coréen qui créa des humanoïdes à partir de télévisions ou des installations « totémiques » de télévisions, et débuta une pratique critique sur la télévision commerciale dès 1963 (Popper et Straschitz, 1993).

Les créations des artistes autochtones s'inscrivent dans un mouvement autochtone ayant pour objectif de faire sortir le discours vidéo des médias conventionnels pour les reconnaître en arts médiatiques et dans « un discours en art contemporain » autochtone (Claxton *et al.*, 2005, p. 20). C'est au cours des années 1990 qu'un discours plus théorique sur l'appropriation des médias par les Autochtones apparaît. En 1991, Faye Ginsberg, qui a écrit depuis de nombreux articles et monographies sur ces thématiques, affirmait :

Efforts to produce indigenous media worldwide are generally small-scale, low budget and locally based; because of this, their existence is politically and economically fragile, while their significance is largely invisible outside of occasional festivals or circles of specialists (p. 92).

Je considère que ces contraintes ont eu un effet sur le développement artistique en arts médiatiques. Au Kepek, les Autochtones parlant le français sont un pas derrière les groupes d'artistes des autres territoires et provinces qui échangent au cours des années 1980, lors de formations, dans des événements, etc. Les textes semblent fixer un certain mouvement autochtone des arts médiatiques au Kepek avec le collectif Nation to Nation (1994), à l'initiative d'Eric Robertson, Skawennati, une artiste Kanien'kehá:ka (également participante à cette thèse), et Ryan Rice, Kanien'kehá:ka. La première exposition, organisée au centre OBORO à Montréal, était du collectif Nation to Nation et s'intitulait *Native Love*⁵⁴, en réponse aux agressions entourant les conflits du siège de

⁵⁴ Le lecteur peut consulter le site Web de l'exposition *Native Love* (1995), dénonçant les stéréotypes en art à Montréal après le siège de Kahnesatake. On y trouve également le nom des artistes participants, notamment Katia Rock, artiste

Kahnesatake (crise d'Oka) (Nixon, 2017). Mais aucune artiste autochtone parlant le français n'y était, sauf Katia Rock, une innue, qui a présenté un chant au *teuehikan* au vernissage. Comme le notait Fay Ginsberg (1991), outre quelques initiés, même dans les milieux anglophones, peu s'intéressaient aux développements des vidéos autochtones. Plus tard, des initiatives comme CyberPowWow (1997), une plateforme de conversation (clavardage) en ligne destinée aux échanges entre les artistes autochtones, ont vu le jour. Mais les artistes autochtones francophones étaient à l'écart, car le clavardage était davantage en anglais. Les Autochtones francophones sont donc en marge de la marge.

Tenant d'éliminer les disparités dans le monde de l'art au pays, durant les années 1990, les commissaires autochtones se sont appliqués à transformer la catégorisation des pratiques artistiques autochtones, souvent classées comme « art primitif », où une forme d'esthétique autochtone assez fixée devait dominer. Ces catégories teintaient les expositions des Autochtones jusqu'à l'époque postmoderne (Nemiroff *et al.*, 1992). Et c'est justement à ce moment que d'autres formes de création, d'autres pratiques commencent à prendre de plus en plus de place dans les lieux d'exposition au pays.

Dans la situation postmoderne, ce n'est pas seulement l'art et son domaine prétendument pur et séparé (absolu) qui sont remis en question, mais plus généralement toutes les hégémonies et les hiérarchies culturelles à travers la décolonisation, la fin des blocs impériaux, le tourisme, l'explosion de la consommation et la mondialisation (sous toutes ses formes et avec toutes ses conséquences, positives ou négatives) (Michaud, 2007, p. 11).

Les expositions *Terre, esprit, pouvoir*, au Musée des beaux-arts du Canada (1992), et *Indigena* (1992), conçue pour souligner le 125^e anniversaire de la Confédération canadienne, peuvent en fait s'insérer dans les premiers processus de décolonisation des expositions et des musées (Franco, 2016). Les artistes et commissaires impliqués ont aussi saisi l'occasion pour réagir au siège de Kahnesatake (crise d'Oka), deux ans plus tôt. Ils y ont proposé des expositions aux frontières

multidisciplinaire et autrice-compositrice-interprète innue, de même que le texte d'Audra Simpson cité par Nixon (2017) (cyberpowwow.net/nation2nation/love.htm).

poreuses, aux multiples disciplines et approches, et ont exploré les affirmations contemporaines des peuples autochtones au sein des institutions de diffusion des arts⁵⁵. Mais le mouvement était encore timide, selon André Dudemaine, directeur artistique du festival Présence autochtone (entrevue, 1^{er} octobre 2021)⁵⁶. Dudemaine, qui a lancé le festival à cette époque, soutient que le siège de Kahnesatake a agi comme un frein au développement des arts autochtones.

Le problème d'une reconnaissance entre art traditionnel autochtone et moderne marquait l'époque, comme l'a noté la commissaire mohawk Deborah Doxtator (1992) :

Du point de vue autochtone, le fait qu'une valeur ou une pratique ou une idée vienne du passé ne lui enlève pas sa pertinence dans le présent. (De cette façon, le passé peut exister dans le présent.) L'accent n'est pas placé sur les points de division ou de rupture entre les périodes, mais sur la continuité entre les époques (p. 3).

C'est l'idée d'une continuité culturelle de pratiques qui fait surface dans cette réflexion et qui décroïsonne les manières de définir l'art autochtone, mais aussi les manières de se définir, pour les artistes. La question de savoir s'ils sont modernes et postmodernes relève davantage de préoccupations des spécialistes des arts, qui y trouvent une voie d'accès, pour les Autochtones, aux grands lieux de diffusion plus qu'une préoccupation propre aux principaux intéressés. D'ailleurs, Doxtator relève dans son article que les spatiotemporalités autochtones et le rapport au temps n'ont pas la même signification pour les Autochtones. J'y reviens dans le cadre conceptuel, au chapitre III.

Depuis une quinzaine d'années, sous l'influence de ces commissaires, des œuvres de femmes autochtones ont été acquises par des musées et sont exposées dans des galeries, je pense à celles de

⁵⁵ Leurs initiatives se déploient en parallèle des travaux de la CRPA (1991-1996). D'autres institutions ont aussi contribué aux développements et à la mise en valeur des artistes autochtones, notamment les centres d'artistes, les galeries, les festivals, etc. (Sioui Durand, 1997 ; De Lacroix, 2017).

⁵⁶ J'aurais pensé que le gouvernement du Québec aurait encouragé les arts médiatiques des Autochtones de sa région, qui est en fait un lieu phare pour ce développement, comme le soulevait Fisher, mais André Dudemaine (entrevue complémentaire informelle) m'expliquait que lorsqu'il a lancé le Festival de films autochtones à Montréal en 1991, les bailleurs de fonds du Québec refusaient, argumentant que les Autochtones ne faisaient pas de films. Il a ajouté qu'Arthur Lamothe (l'ONF et les Ateliers audiovisuels) avait d'ailleurs lutté pour financer son projet de documentaire sur les artistes *L'écho des songes*, finalement diffusé en 1992.

Daphne Odjig, Rebecca Bellemore, Christi Belcourt, Diane Robertson et récemment, Skeena Reece, Nadia Myre et Caroline Monnet. Un renversement s'opère aussi dans la gestion muséale au Kepek, avec la présence d'Autochtones au sein des conseils d'administration, ou comme intervenants ou conservateurs, notamment l'anthropologue inuk Lisa Koperqualuk, du Nunavik, conservatrice au Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi que le conservateurice Léuli Eshraghi de la nation Samoa, à ce même musée; l'ethnologue wendat Isabelle Picard, membre du conseil d'administration du Musée de la civilisation de Québec; la cinéaste et artiste waban-akise Alanis Obomsawin, membre du conseil d'administration du Musée des beaux-arts de Montréal; Jonathan Lainey, historien wendat au Musée McCord, de même que Ghislain Picard au conseil d'administration de ce même musée. Je pense aussi à l'approche collaborative visant à organiser des expositions (galeries et musées) et des colloques coordonnés par des Autochtones ou des femmes autochtones (Jérôme et Kaine, 2014).

C'est au courant des années 2000 que je perçois des changements importants dans les réflexions décoloniales sur les arts médiatiques et numériques dans les textes écrits par des Autochtones, surtout, au Canada. Des épistémologues autochtones ont relevé le défi de proposer des théories culturellement ancrées pour réfléchir l'appropriation des médias par les Autochtones, notamment en art⁵⁷. Mais encore là, comme le rappelle Ginsberg (2008), en 2005, seulement 12 % de la population mondiale avait un accès à Internet. D'ailleurs, Kyra Lanzelieus (2006) se demandait à ce moment aussi si les Autochtones n'allaient pas devenir des « road kill » de l'autoroute de l'information. Je crois que l'histoire de l'art actuel témoigne du contraire. En fait, je souhaite comprendre comment les Autochtones ont introduit d'autres sens aux médias, afin d'éviter que le langage utilisé en arts médiatiques, en informatique sème en douce des *modus operandi* qui ne tiennent pas compte des différences culturelles et visions du monde des peuples autochtones.

Les cultures et les langues autochtones peuvent les amener à façonner différemment les manières d'utiliser les technologies médiatiques, de les comprendre, de leur donner un sens particulier,

⁵⁷ Pour des raisons sans doute linguistiques, les scientifiques autochtones semblent avoir été moins intéressés par les réflexions sur les usages des médias, selon une sociologie de leurs usages, notamment celles explorées en France dans les années 1980 et 1990, quoique Jacques Ellul soit en référence (Jouët, 2000; Proulx, 2015). Ils ont surtout fait référence aux travaux américains ou anglais.

comme l'a fait Belmore avec ses installations *Mawa-che-hitoowin: A Gatherine of People for Any Purpose* (1992) ou *Ayum-ee-aawach oomama-mowan: Speaking to our Mother* (1991) (Berlo, 2006). Comme le soulevait Cheryl L'Hirondelle, il s'agit d'une occasion à saisir.

A 'divide' evokes many different concepts and images. It is at once the opposite or taking away of multiplication, and it is the colonial tactic of gaining and maintaining power also known as a strategy of 'divide and conquer.' However, to many Native people a 'divide' also refers to the beautiful vistas and intricate landscapes of the geological term that connotes watersheds, ridges of land between two drainage basins, and/or that of the grandiosity of a continental divide (p. 151).

Les technologies sont par conséquent, selon elle, investies de sens particuliers dans lesquels s'articulent des relations de pouvoir, entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas les connaissances pour les utiliser. Mais aussi, de manière parallèle, des relations de pouvoir se dessinent entre ceux qui possèdent les plateformes et les outils technologiques et les autres, et par extension aussi ceux qui ont les connaissances traditionnelles pour « autochtoniser » leurs usages, ce qui, dans un contexte colonial, n'est pas anodin. La difficulté de saisir les questions des arts médiatiques et numériques, de plus en plus mouvantes et transgressives, entraîne un besoin urgent de clarifier des formes de création, de trouver des points de convergence, mais de demeurer fluide pour mieux les déconstruire ensuite et les renouveler. Des Autochtones ont commencé une réflexion en ce sens au cours des années 2000.

Les épistémologies autochtones puisent dans les récits et les mythes traditionnels, les savoir-faire, savoir-être et savoir-agir pour nourrir des réflexions théoriques sur l'appropriation des technologies et les manières de les utiliser (Claxton *et al.*, 2005). Par exemple, Marshall McLuhan a exploré *L'Illiade* dans *From Cliché to Archetype* (1970) afin de réfléchir à la notion d'être humain tribal et d'une organicité des outils médiatiques, affirmant qu'il permettrait de « retribaliser » les relations humaines. En fait, les médias servent à nourrir le social, par extension le communautaire tribal. De la même manière, des Autochtones ont revisité les récits, par exemple de Coyote (Loft, 2005) et de

Nanabush (Simpson, 2011), pour penser les médias⁵⁸. Si les médias constituent un nouveau territoire d'expression (Strate, 2006), une écologie des médias, il est possible de penser qu'en contexte autochtone, le sens attribué aux outils soit différent, ce qui façonne la manière de faire usage des médias, non seulement dans la construction d'un récit, mais aussi dans l'organisation de l'œuvre. C'est dans le dernier document de Loft, *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (2014), qu'une réflexion théorique sur les arts médiatiques autochtones émerge. Moins axée sur les aspects stratégiques de l'emploi des outils médiatiques, comme l'ont pensé par exemple Frank Popper (1993) dans *L'art à l'âge électronique*, Edmond Couchot (1998) dans *La technologie dans l'art* ou Bolter et Grusin (1999) dans *Remediation*, la réflexion de Loft et ses collaborateurs, qui s'engagent à penser l'art numérique à la lumière des savoirs autochtones, évacue presque la perspective du genre. Seul le texte de Cheryl L'Hirondelle, dans cet ouvrage, articule une réflexion genrée pour penser les médias numériques. Cela fera l'objet de la réflexion autour du cadre conceptuel qui constitue le prochain chapitre de cette thèse.

2.5 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai présenté un aperçu de l'histoire de l'art autochtone et de l'appropriation des outils médiatiques, plus précisément dans la région du Kepek, en proposant un redécoupage chronologique et décolonial des arts médiatiques. J'ai ainsi exploré les points de confluence entre le développement des médias autochtones, l'appropriation de ces outils par des artistes autochtones et l'émergence des arts médiatiques au Kepek pour présenter l'évolution de ces pratiques. Alors que les artistes québécois amorçaient des projets en arts médiatiques dès les années 1960, particulièrement lors de l'Expo 67, ce n'est pas avant les années 1970 que quelques rares artistes autochtones se sont appropriés ces outils, sous l'influence d'initiatives comme celle de l'ONF. Les artistes autochtones ont eu moins d'occasions d'explorer les outils médiatiques et d'être reconnus par les institutions en arts, outre en ethnographie. En plus, au Kepek, leur accès aux outils médiatiques a été freiné. Quelques artistes ont pratiqué les médias mixtes, notamment avec l'exercice de collage et de photographies, mais il a fallu un certain temps avant que la pratique médiatique à proprement parler ne soit adoptée par les Autochtones, qui au courant des années

⁵⁸ La fracture numérique a été abordée par certaines artistes participantes. Je m'y attarde davantage dans l'analyse de leur récit de pratique.

1960, les concevaient surtout comme outils de colonisation, comme l'Expo 67 en témoigne. Dans les années 1980, ils ont exploré ces outils en art et sont parvenus à se démarquer par leurs stratégies artistiques, esthétiques de déconstruction et par un renversement des images coloniales. Des artistes ont induit une fonction cosmo-esthétique autochtone aux médias, comme dans l'œuvre *Ayum-ee-aawach oomama-mowan: Speaking to our Mother*, de Rebecca Belmore. Ce ne sera qu'au tournant du millénaire qu'ils seront de plus en plus nombreux à y accéder, notamment avec une certaine démocratisation des outils technologiques et numériques, à partir des années 1990. Naissent alors des mouvements en arts médiatiques au Kepek portés par des personnes comme Sonia Robertson, Skawennati, puis Nadia Myre et enfin Caroline Monnet, au tournant du millénaire.

Parallèlement, dans les milieux des arts médiatiques, tout un champ de recherche se développe, et ce, dès les années 1960. Les théories et les concepts autour des pratiques artistiques et des arts médiatiques voient le jour et, plus tard, apparaissent les champs des études intermédiales ou encore la remédiation avec Bolter et Grusin. Dans le prochain chapitre, j'explique le cadre théorique et conceptuel adopté pour l'analyse des récits de pratiques des participantes et des œuvres sélectionnées.

CHAPITRE III

CADRE CONCEPTUEL : LES ÉPISTÉMOLOGIES AUTOCHTONES COMME PISTE DE RÉFLEXION SUR LES PRATIQUES MÉDIATIQUES ET NUMÉRIQUES EN ART

Our culture places a profound importance on individuals figuring out their own path, or their own theoretical understanding of their life and their life's work based on individual interpretation of our philosophies, teachings, stories and values.

(Simpson, 2011, p. 53)

Introduction

Dans ce chapitre, je présente le cadre conceptuel privilégié pour cette thèse en fonction de ma posture. Comme Smith (2012) et Denzin *et al.* (2008) le préconisent, je propose de m'appuyer sur un bricolage théorique (Rogers, 2012) qui tient compte des réflexions conceptuelles et théoriques autochtones et non autochtones. À l'instar de l'historienne de l'art Linda Nochlin, je crois que le bricolage conceptuel « permet d'alterner la problématisation d'un cas et la constitution d'un outillage permettant d'envisager le problème » dans sa complexité. Il s'agit, comme elle le soulève, de se donner « les moyens de comprendre et de contextualiser des interrogations nées de l'observation des œuvres d'art » (Nochlin *et al.*, 2015). J'ai choisi de faire dialoguer les épistémologies autochtones, des études qui se déploient depuis plus d'une vingtaine d'années dans les milieux universitaires et de la recherche, notamment au Canada. Je prends aussi en compte les études des arts médiatiques et des communications et les questions de genre afin d'explorer et de documenter les manifestations d'affirmation des femmes autochtones en art par l'usage de supports médiatiques. Ces manifestations peuvent, à mon avis, permettre d'étudier, d'orienter et de mieux saisir les processus techniques et technologiques mobilisés dans les œuvres, mais aussi les récits des artistes. Je propose de réfléchir à ces concepts à travers le prisme décolonial et selon une

perspective autochtone et d'autochtonisation. J'entends par autochtonisation l'idée de tenir compte des langues, des valeurs et des visions du monde autochtones dans la mobilisation des concepts, à toutes les étapes de la création, mais de manière fluide, sans contrainte dogmatique.

Si les femmes autochtones en art ont été discriminées, si l'accès aux outils médiatiques et numériques a été plus lent dans les communautés autochtones qu'ailleurs au pays, il est sans doute normal de trouver peu de textes, d'articles et d'œuvres au Kepek. Mais depuis une vingtaine d'années, il y en a de plus en plus, comme j'ai pu le constater dans les expositions et les catalogues d'exposition. Alors, comment déployer une recherche décoloniale ou anticoloniale dans ce contexte? Pour réaliser cela, j'ai choisi de déployer ma réflexion conceptuelle en trois axes : 1) l'affirmation et les épistémologies autochtones comme champs de recherche pour mon cadre conceptuel; 2) les cosmologies pour penser la relation au territoire ou « sense of being, sense of place » (Guerrero, 2003, p. 3); 3) le concept de médiacosmologie comme « territoire » de relations entre les humains, les non-humains et les « machines » ou disons les médias.

3.1 Les épistémologies autochtones comme cadre conceptuel

Le terme épistémologie n'aurait pas réellement d'équivalent en langue autochtone. Par exemple, Margareth Kovach (2009) préférera l'expression *Nêhiyaw Kiskêyihitamowin* (p. 179) pour nommer les connaissances des Cris des Plaines, puis emploiera l'expression des connaissances autochtones, au pluriel, quand elles sont partagées entre différentes nations.

Within research, epistemology means a system of knowledge that references within it the social relations of knowledge production. It is different from ontology, in that ontology is concerned with the nature of being and reality. In referencing Indigenous (or tribal) ways of knowing and how they apply to research methodology within a research vernacular, I consistently use the term epistemology (p. 21).

Elle semble utiliser la définition correspondant à celle communément employée en anglais (Blackburn, 2008). Il est question de l'étude des connaissances, de leur production, de leur performativité et de l'émergence des conceptualisations du monde (*epistemology*). La définition française s'attache davantage à la construction des connaissances scientifiques comme objet du

questionnement, et en ce sens, cela est assez précis (Hachette, 1999). Je m'en dégage dans cette thèse pour explorer les propositions des Autochtones.

En effet, les épistémologies autochtones, selon Kovach (2009), sont relationnelles, fondées sur des systèmes de relations interpersonnelles avec d'autres membres de la nation et des expériences avec le territoire. Kovach dira prêter attention à d'autres sources de connaissances que celles normalement utilisées dans la recherche universitaire, comme les rêves, les cérémonies, les récits et les pratiques, les connaissances des aînés et aînées de la communauté, la langue, etc. Ce processus en relation inscrit la recherche dans une dynamique politique (Graveline, 2000), comme une trajectoire (in)disciplinaire de recherche pour accéder à la connaissance. Sa proposition correspond aussi aux réflexions du professeur cri Michael Anthony Hart (2010) : « Thus, an Indigenous research paradigm is structured within an epistemology that includes a subjectively based process for knowledge development and a reliance on Elders and individuals who have or are developing this insight » (p. 8). Les écrits et réflexions des Autochtones cités relèvent le défi de nourrir les épistémologies autochtones et proposent une autre manière de faire sens dans leurs recherches : penser les liens et les réflexions autrement, voir autrement, tenter de pratiquer une affirmation des valeurs et des modes de connaissance. Cela aussi s'apparente à d'autres formes de recherche, notamment la recherche artistique et la recherche-crédation.

Plusieurs ont affirmé que le mouvement de décolonisation est concomitant à un processus de résurgence autochtone (Alfred, 2014; Coulthard, 2018; Fricker, 2007; Kidd *et al.*, 2017; Léger et Morales Hudon, 2017; Pohlhaus, 2012). D'aucuns diront que cela semble un peu réducteur, car ce mouvement de décolonisation a lieu depuis le début de la colonisation, beaucoup d'Autochtones ayant résisté aux manœuvres des États partout en Amérique. Ce mouvement d'affirmation actuel qui semble plus visible à l'échelle mondiale, au Canada, nommé résurgence, s'inscrit aussi dans la reconfiguration de « l'ordre mondial » (Pablo Gómez *et al.*, 2016), permettant justement un écho aux affirmations des Autochtones. Le développement des droits humains dès 1948 en est un exemple. De son côté, la professeure Joyce Green s'inspire de Leanne Betasamosake Simpson pour écrire : « [resurgence is] an intellectual, social, political, and artistic movement geared toward the self-reflective revitalization of Indigenous traditional values, principles and cultural practices that enable a “contemporary political economic reality” » (2017, p. 169). Il s'agirait d'un mouvement

visant à faire s'épanouir de l'intérieur les philosophies autochtones, les systèmes de pensée, les visions du monde de « nos nations » (Simpson, 2011)⁵⁹.

Ne se limitant pas à la littérature scientifique, les chercheurs autochtones qui s'inscrivent dans un mouvement de résurgence, d'affirmation des connaissances documentent les « continuités transformatrices » (Laugrand et Crépeau, 2015) des épistémologies de leur nation, qu'elles aient été orales, transmises par d'autres moyens que l'écriture ou plus récemment par l'écriture, l'art, la musique, les documentaires, etc.⁶⁰ : « The performance of our “theories” and thought is how we collectivize meaning [...]. Collective truths as a nation and as a culture are continuously generated from those individual truths we carry around inside ourselves » (Simpson, 2011, p. 43). Le fait de narrer un récit et la manière de le faire sont fondamentaux à la performance culturelle et pour la formation des épistémologies autochtones et le mouvement d'affirmation passé et actuel.

Pour le Déné Glen Coulthard, la résurgence est un projet transitionnel qui vise « l'épanouissement de soi, l'action directe et la résurgence de pratiques culturelles sensibles à la composition structurelle et subjective du pouvoir colonial » (Coulthard, 2018, p. 51-52). Je conçois ces affirmations de manière fluide et l'épanouissement de soi peut aussi prendre bien des chemins, notamment en art et par la créativité. C'est choisir de faire les choses autrement. L'artiste Marie-Andrée Gill (2022) écrivait :

Il est souvent question de partir de soi, de sa vérité, de sa quotidienneté, pour rester dans cette sphère de réappropriation par ce que l'on connaît de ce qui nous entoure et de soi. Je remarque que pour plusieurs artistes autochtones, l'art est le plus souvent connecté à une expérience et une responsabilité individuelle (« ce qui est personnel est toujours interprété sur le nid du collectif », selon Simpson). Aucune pensée généraliste n'est imposée et la vulnérabilité et la puissance de l'artiste peuvent émerger de son

⁵⁹ Quoiqu'il soit une figure forte de la revitalisation des savoirs autochtones en science, Taiaiake Alfred a été sous la loupe des Autochtones impliqués dans ce mouvement en recherche autochtone. « Alfred has recently been scrutinized for how he, as described in his own words, embodied toxic masculinity and how I did wrong and harmed people » (Wildcat et Leon, 2020, p. 9).

⁶⁰ Le chercheur ilnu Pierrot Ross-Tremblay, dans son étude sur les Essipiuanut, souligne l'expérience du *sui nullius* chez les Ilnus de cette communauté, due à l'effacement des marqueurs identitaires ilnus et de leur transmission, suivant les processus de colonisation. Il parlera entre autres d'une sortie d'hibernation identitaire et soulignera une certaine continuité nécessaire à la résurgence culturelle autochtone.

expérience de vie, de son histoire. Une grande vérité s'ouvre avec cette perspective, qui n'essaie pas d'inculquer quoi que ce soit aux autres, mais montre une vérité expérientielle de l'individu, sa propre vision. Et naturellement, cette manière de créer parle aux autres de toute façon, car nous sommes tous reliés dans l'expérience humaine. C'est ça, l'art pour la vie (par. 8).

Interpellée par la proposition de Marie-Andrée Gill, où mon expérience, ma posture est fondamentale, il me semble que je pourrais intégrer beaucoup de mes propres expériences ou même des rêves comme cadre théorique (Rowe, 2014; Simpson, 2000). Je le ferai si cela se présente. Mais je trouve difficile de m'inscrire dans une « résurgence radicale » au sens de L. B. Simpson (2017), selon laquelle l'expression « résurgence » est devenue galvaudée. Elle propose plutôt :

The Radical Resurgence Project uses Indigenous interrogation, critique, and theory, and the grounded normativity these systems generate, as the intelligence system that instigates resurgence and is the process from which grounded, real world, Indigenous alternatives are manifest and realized. It employs Nishnaabeg story as algorithm, as coded processes that generate solutions to the problems of occupation and erasure and to life on earth. It begins from a place of refusal of colonialism and its current settler colonial structural manifestation. It refuses dispossession of both Indigenous bodies and land as the focal point of resurgent thinking and action. It continues the work of dismantling heteropatriarchy as a dispossessive force. It calls for the formation of networks of constellations of radical resurgent organizing as direct action within grounded normativities and against the dispossessive forces of capitalism, heteropatriarchy, and white supremacy (p. 34).

Sa proposition, quoique très intéressante, glisse vers un radicalisme, voire une essentialisation des relations aux territoires, des relations des femmes au territoire ou un refus catégorique des forces capitalistes et coloniales. Or, il me semble que sa proposition est utopique. Si l'on y adhère, faudrait-il refuser les technologies, les voitures, les ordinateurs, etc.? J'intègre personnellement certains de ces choix. Le déploiement de réseaux de résurgence radicale me semble trop interventionniste. N'avançait-elle pas, en 2011, le principe *Aanjigone*, de non-interférence, pour éviter de vivre toujours en critiquant les autres? Je préfère, encore une fois, le terme **affirmation**, car il s'inscrit en continuité avec les systèmes de valeurs, des savoir-être et savoir-faire de nos communautés et dans le passé, le présent et le futur des communautés. Selon moi, l'idée de

résurgence est un événement. Et comme d'autres avant moi, je me demande pour qui c'est une résurgence. Est-ce pour les Québécois, qui se rendent compte que les Autochtones sont là et ont des revendications, des créations artistiques, des histoires à raconter?

Dans ses réflexions sur les épistémologies, le professeur adjoint Willie Ermine, de la First Nations University of Canada en Saskatchewan (1995), se distingue légèrement de Kovach, car il semble entremêler la définition d'ontologie⁶¹ avec celle d'épistémologie. L'une ne va pas sans l'autre. Comme le mentionne Ermine (1995), la communauté est primordiale comme « incubateur » des connaissances du groupe en matière de culture et de coutume, mais c'est le rapport au monde qui transforme la manière d'aborder l'étude de la production des connaissances. Le rapport à la réalité passe non seulement par l'expérience corporelle des sens, mais aussi dans ce territoire intérieur auquel on peut avoir accès à travers les pensées, les émotions, les méditations, les rêves, les rituels et les pratiques. Mais cette notion de communauté ne doit pas être prise au sens de « réserves indiennes », création coloniale. Il serait ainsi vain, comme l'a déjà souligné Coulthard (2017), d'essentialiser ces fonctionnements communautaires en ne les limitant qu'à un groupe dans la communauté, car la colonisation a engendré bien des déplacements, vers les villes et les municipalités. Après tout, les villes sont en territoire autochtone au Canada et les textes sur les épistémologies autochtones démontrent que les modes de pensée des Autochtones un peu partout au pays ont des similitudes et font preuve d'une grande souplesse.

L'autrice, professeure à l'Université de Toronto et enseignante traditionnelle au First Nations House feu Lee Maracle (1996) a écrit qu'une cérémonie correspond à tout acte introspectif de connaissance et de guérison, peu importe les moyens : l'écriture, le perlage, les tentes de sudation,

⁶¹ Certes, bon nombre de réflexions qui ont été menées sur la notion d'ontologie proviennent d'écrits eurocentrés. La question du tournant ontologique en anthropologie a été largement discutée par différents auteurs et autrices, notamment Descola, Viveros DeCastro, Blaser, Latour, etc. Mais les critiques de la chercheuse Zoe Todd (2016) m'amènent à penser qu'il est préférable de citer les références autochtones pour tenir un discours sur ce sujet d'importance. Réagissant à une conférence du sociologue français Bruno Latour, elle écrit : « I do not think Latour intended to elide decades of Indigenous articulations and intellectual labour to render the climate a matter of common concern. Nor do I think he intended to suggest that his notion of the climate as a matter of 'common cosmopolitical concern' was indeed the first of such calls. But the structures that produce talks like the one I attended make it easy for those within the Euro-Western academy to advance and consume arguments that parallel discourses in Indigenous contexts without explicitly nodding to them, or by minimally nodding to Indigenous intellectual and political players » (p. 8).

etc. : « Anything that brings people closer to themselves is a ceremony. The search for truth of one's spirit is a private one, rich in ceremony » (p. 111). Cela n'a rien à voir avec la prière, qui vient du latin *precaria*, pour supplique. Il n'y a pas de supplique, mais plutôt une profonde prise de conscience et un état de présence. Ermine explique aussi que le terme « *Mamatowisowin* is a capacity to tap the creative force of the inner space by the use of all the faculties that constitute our being – it is the exercise of inwardness » (p. 104). Cette idée d'introspection en relation au monde renvoie à la réflexion méditative, en quelque sorte. Cela rejoint les propos de Lee Maracle (1996), qui attribue aussi la créativité à l'esprit et à l'inspiration, que je comprends comme souffle créatif. Ainsi, pour ma thèse, la définition de l'artiste doit demeurer fluide. Il s'agit d'une personne qui consacre une grande partie de sa vie à faire émerger les inspirations, le souffle de la créativité à travers une pratique, reconnue par une communauté de relations⁶². Ces inspirations peuvent venir de rêves, de visions, de désirs, de la communauté, d'envies, bref, ces personnes se connectent à quelque chose en elle et leurs pratiques leur offrent une reconnaissance sociale. Elles rêvent le monde.

Les épistémologies sont perçues et expliquées par « [u]ne façon d'être, ce que vous croyez être vrai dans le monde » (S. Wilson, 2001, p. 175; ma traduction), une certaine nature de la réalité qui amène certaines visions du monde, donc des ontologies particulières (Hart, 2010; Martin, 2013; Simpson, 2000, 2004; Vimalassery *et al.*, 2017; Wilson, 2008). Et pour décrire ce monde, la langue est une clé incontournable. Ermine (1995) dira d'ailleurs que la langue et les cultures sont essentielles pour comprendre le « soi » en relation au monde. Les langues agglutinantes comme l'innu aimun sont descriptives. La poète et linguiste innue Joséphine Bacon (2018) racontait :

Quand tu marchais dans la toundra, dans un sentier de porteurs, chaque verbe parlait d'environnement et de ce que tu faisais, un verbe pouvait le raconter presque comme

⁶² Christine Lalonde (2013) note que les termes « autochtone » ou « artiste autochtone » posent problème. Ce sont des concepts formés par des idéologies coloniales. L'identification « Autochtone » au Canada est établie entre autres par la *Loi sur les Indiens*, par des conjonctures géopolitiques plutôt que des considérations ethniques, géographiques, territoriales, linguistiques et culturelles. Mais c'est par l'énoncé identitaire des participantes que je choisis de procéder et l'acceptation par les pairs, artistes et dans la communauté. Lee Ann Martin, historienne de l'art et conservatrice mohawk, mentionnait en entrevue qu'« au cours des vingt dernières années, les artistes autochtones ont mis en place une histoire activiste fondée sur des stratégies d'autodétermination définies et lancées collectivement par les artistes eux-mêmes » (Lee-Ann Martin dans Trépanier et Creighton-Kelly, 2011, p. 34).

un récit. Par exemple, pour le verbe « marcher », dépendamment de la façon dont tu marches, il va y avoir peut-être une dizaine de mots de vocabulaire. Ce ne serait pas juste *pimuteu*, pour le verbe « marcher ». Ça va dépendre de si tu marches en boitant, si tu marches avec une canne, si tu marches en portageant. Donc, le verbe « marcher » va se dire de plusieurs façons (p. 2).

La langue et les expressions employées dans le territoire d'apprentissage et de vie sont importantes pour la compréhension de ces épistémologies. La langue est incontournable dans les mouvements actuels des arts autochtones. Je vais les employer avec le plus de pertinence possible dans cette thèse et j'évite d'attribuer des termes d'une nation à l'autre, à moins qu'étymologiquement, ils soient liés. Quand c'est moi qui emploie une méthode, j'utilise le nehlueun. J'y reviens dans la méthodologie.

Un autre auteur clé de ce champ de recherche est Shawn Wilson. Dans son ouvrage *Research is Ceremony* (2008), il emploie les termes d'ontologie et d'épistémologie en les liant au concept de paradigme.

In an Indigenous ontology, there may be multiple realities, as in the constructivist research paradigm. The difference is that, rather than the truth being something that is “out there” or external, reality is in the relationship that one has with the truth. Thus an object or a thing is not as important as one relationship to it. This idea could be further expanded to say that reality is relationships or sets of relationships. Thus there is no definite reality but rather different sets of relationships that make up an Indigenous ontology. Therefore reality is not an object but a process of relationships, and an Indigenous ontology is actually the equivalent of an Indigenous epistemology (p. 73).

Liant l'épistémologie à l'ontologie, le sens est donc compris dans la relation au monde, dans le sens des visions du monde particulières à différentes nations autochtones. Je prends ici pour exemple une réflexion sur les technologies pour illustrer cette proposition.

Le conservateur Steven Loft (2005) explique que les technologies numériques sont un cadeau. Il s'inspire d'un récit où Coyote donne le feu aux humains et dira que ce n'est pas l'objet qui importe, mais la relation : « The object in this case (fire, technology) does not constitute a material possession (as we would understand it), but is seen as a “gift” » (p. 93). Les supports médiatiques

sont des cadeaux ou des dons. Et en ce sens, ils ne doivent pas seulement être perçus comme outils de colonisation, mais aussi comme leviers de décolonisation et d'affirmation.

Le souffle créatif est ainsi précieux, inspiré des savoirs autochtones. Les créations sont également des cadeaux offerts au public selon plusieurs textes, elles ont un caractère **relationnel** et **sacré**, à mon avis, comme une cérémonie. Je ne souhaite pas ici ouvrir une discussion sur la notion de sacré, d'autres avant moi l'ont réalisé. Je pense à Peelman (1994) ou Delâge (1991), qui s'éloignent des propositions eurocentrées d'Eliade (1993). Mais je retiens cette citation de George Sioui (1994), qui me semble fluide.

La réalité du Cercle sacré de la vie, dans lequel tous les êtres, matériels et immatériels, sont égaux et interdépendants, imprègne toute la vision amérindienne de la vie et de l'univers. Chaque manifestation de la vie, matérielle ou immatérielle, commande chez l'Amérindien le respect et la reconnaissance spontanée d'un ordre infiniment parfait, bien qu'incompréhensible pour l'être humain, et que l'on nomme Grand Mystère. On peut dire que, pour l'Amérindien traditionnel, la vie trouve son sens dans la reconnaissance implicite et admirative de l'existence, du rôle et du pouvoir de toutes les formes de vie autour du cercle (p. 14).

Ces relations seraient en quelque sorte imprégnées dans les créations des artistes, peu importe le médium, le support, que ce soit le corps, l'espace, les matériaux bruts ou techniques. Candice Hopkins, commissaire et artiste de la nation Tagish, au Yukon, écrivait d'ailleurs, en parlant des travaux cinématographiques de l'Inuk Zacharias Kunuk, qu'ils dépassent les catégorisations simples. Reprenant les propos du cinéaste hopi Victor Massayesva, qui a tenté de décrire l'esthétique cinématographique autochtone, elle notait que comme les Autochtones connaissent les structures de connaissances et les expressions des traditions et parfois des langues ancestrales et des sens des mots, cela fait en sorte que ces éléments cumulés forment la mise en médias des cinéastes actuels. Hopkins ajoute : « (all the experiences, traditional or not, that inform our lives as native people today) that “refines and defines the indigenous aesthetic” » (2006, p. 342). Cette esthétique serait distincte d'une esthétique décoloniale.

Shawn Wilson a souligné que les connaissances sont relationnelles, mais il va plus loin en affirmant que ces connaissances sont aussi partagées avec le « cosmos », la faune, la flore. Dans ses

recherches, une valeur scientifique est accordée notamment à une certaine « spiritualité »⁶³ comme source de connaissance – les visions, les rêves, les cérémonies sont tout autant de manières de connaître et d’expliquer le monde. Les non-humains sont aussi pourvus d’une agentivité et contribuent à la construction des connaissances. J’entends par **agentivité** avoir la capacité d’agir, de transformer, d’influencer les événements. Ainsi, des notions comme le matériel, l’immatériel, le vivant et le non-vivant ne semblent pas conçues de la même façon. Les concevoir en opposition ne semble pas correspondre aux écosystèmes de connaissances autochtones. Il est alors possible de penser que dans les ontologies autochtones, tous les êtres ont des connaissances à partager et sont pourvus d’une agentivité, que ce soit la faune, la flore, voire les pierres (que l’on nomme les grands-pères, ou *numushum* en innu aimun, langue innue) de la tente de sudation (*metashan* en innu aimun), le *teueikan* (tambour innu)⁶⁴, ou les éléments immatériels, comme certains esprits d’animaux et ceux des ancêtres, le vent, etc. (Rice, 2005; Simpson, 2000, 2004, 2011, 2017; Wilson, 2001; Wilson, S., 2003; Wilson, 2008). Que nous disent ces pierres dans les œuvres de Sonia Robertson, dans *L’arbre sacré*, par exemple? Et comment ces pierres sont-elles en relation avec les images de forêt projetées médiatiquement dans l’espace? Il y a là, à mon avis, un terreau fertile de réflexion, qui sera d’ailleurs approfondi dans l’analyse, au chapitre VII.

Le professeur cri Michael Anthony Hart (2010), de l’Université du Manitoba, résume les sept principes identifiés par Leanne Betasamosake Simpson (2000) dans sa réflexion sur les épistémologies⁶⁵. Sa proposition est fluide, personnelle, en relation avec une communauté d’épistémologues autochtones, mais aussi des personnes âgées, passeuses de connaissances, etc. : « La connaissance serait holistique, cyclique et dépend des relations avec les autres entités »; il y

⁶³ Wilson ne définit pas clairement le sens de « spiritualité ». Il présente surtout les réflexions des participants à la recherche, qui eux, ont une certaine définition.

⁶⁴ Le site Web Nametau innu présente des particularités du *teueikan*, son lien aux rêves, à la vision et son caractère animé (<http://www.nametauinu.ca/fr/culture/outil/detail/43/46>). Dans son essai pour l’obtention d’une maîtrise en art, l’artiste innue Lydia Mestokosho Paradis (2015) dira que dans son œuvre *Teueikan umanituma* (*L’esprit du tambour*, 2013), « [la] superposition et la répétition créent l’animation et permettent d’animer l’inanimé » (p. 19). L’esprit du *teueikan* s’anime, ancré dans le temps et l’espace médial de la vidéo (en ligne), la stratégie artistique employée. Comme elle l’explique, la vidéo lui permet de transgresser l’interdit culturel innu, car selon les coutumes, les femmes ne peuvent fabriquer le *teueikan* ni en jouer.

⁶⁵ Leanne B. Simpson (2000) a identifié quatre manières nishinaabe d’apprendre et de produire de la connaissance : « apprendre par l’action, par les récits, à travers les rêves ou avec les cérémonies » (par. 3, ma traduction).

aurait « plusieurs vérités selon les expériences de chaque être : tout est vivant, tous les êtres sont égaux, le territoire est sacré, les relations avec le monde des “esprits” sont importantes et les humains ne sont pas si importants dans le monde » (p. 3, ma traduction). Je retiens pour cette thèse le caractère interrelationnel, l’importance de la posture personnelle, l’aspect animé, l’agentivité de la faune, de la flore, de certains objets, des appartenances, voire même de l’ordinateur, l’idée d’une réciprocité. Je considère aussi l’importance d’une conception du monde où des ancêtres, des « esprits » sont pourvus d’agentivité et ont une importance dans les réflexions des artistes autochtones. Il me semble que les pratiques et les œuvres reflèteront cela soit par le récit de pratique, soit par les créations des artistes, et ce, peu importe les médiums employés pour s’exprimer. Mais il s’agit de voir comment cela est articulé dans les récits et les œuvres. J’aimerais maintenant aborder la question de la relation du corps au territoire, puisqu’être autochtone sur un territoire exprime une relation consubstantielle (Simpson, L. B., 2014).

3.2 Les cosmologies pour penser le corps et le territoire : l’importance de l’encorporation

Les épistémologies autochtones sont une clé indispensable aux réflexions et analyses sur les créations des Autochtones. Si les épistémologies autochtones relèvent d’une « écologie relationnelle », comme le soutient L. B. Simpson, où les notions de « lieu » (*place*) et de corps en relation sont consubstantielles, il me semble que la mise en commun d’une expérience incorporée spatiale et temporelle des créations artistiques est pertinente.

Kina Gchi Nishnaabeg-ogamig is connectivity based on the sanctity of the land, the love we have for our families, our language, our way of life. [...] It is anchored theoretically within the ways my people generate knowledge, through deep reciprocal embodied engagement with Aki, and by participating with full presence in embedded practices – inherent processes that occur within a series of ethical frameworks that, when adhered to, continually generate consent (p. 28).

Le concept d’*embodiment* utilisé par Leanne Betasamosake Simpson (2017) implique l’idée de pratique intellectuelle et de méthodologies d’engagement avec le territoire et un engagement complet dans les pragmatiques, que ce soit dans le quotidien, dans la poésie, dans la nourriture, etc. Pour traduire ce concept, je vais utiliser l’expression « **encorporée** » – pratiques et connaissances

encorporées⁶⁶. Les pratiques des artistes seraient encorporées. Ces personnes apprennent et créent en faisant, en engageant leur corps. Le terme « incarné » est particulièrement connoté par la religion catholique, il évoque la réincarnation, l'idée de chair. Et le terme corporalité ne semble pas rendre compte du sens d'*embodiment*, qui signifie « dans le corps/in the body » et qui prend en compte la matérialité du corps (Paquin, 2019). Mais à la lumière des épistémologies autochtones, le concept a un autre sens, davantage lié au territoire des ancêtres, mais aussi à d'autres êtres vivants, humains et non humains, au sens cosmologique. Par exemple, un terme pertinent que j'ai appris en territoire de Nitaskinan, c'est l'expression « comprendre » en nehiremowin, qui se dit : « *ni nistotenan* ». La racine du mot est « *toten* », qui signifie « faire ». Ainsi, comprendre, c'est faire. Cela me semble porteur de sens. En latin, comprendre vient plutôt de « *comprehendere* » ou se « saisir de ». Il est intéressant de constater l'écart dans la manière d'appréhender le monde. L'un saisit, l'autre fait. Un documentaire sur un sujet similaire a été réalisé par Arthur Lamothe (1977) : *Linguistique montagnaise = Innu aimun*.

Contrairement à d'autres cultures, qui voient le territoire, par exemple, sous l'angle des ressources à exploiter, les Autochtones diront qu'ils sont responsables du territoire et sont liés à la terre, dans un sens intime (Kurtness, 2009; Van Woudenberg, 2004). Il ne faut pas saisir le territoire. Il faut pouvoir y faire des choses. Il faut donc le préserver. Guerrero (2003) écrit d'ailleurs : « In a literal sense, indigenism means “to be born of a place”, but for Native peoples, it also means “to live in relationship with the place where one is born”, as in the sense of an “indigenous homeland” » (p. 66). Les territoires sont des lieux où la réciprocité avec tout être est au cœur des actions – idéalement – et où les connaissances sont partagées, dynamisées et (ré)affirmées. Le corps et le territoire seraient indissociables pour les Autochtones. Le premier n'est ni supérieur à la nature ni dissocié de celle-ci. Les émotions et l'intellect, celui-ci compris au sens de « mind », dans une dynamique de pratiques en territoire nuancée, négociée, à travers le corps, les pensées et « par les

⁶⁶ Ce terme m'a été enseigné par la professeure Sarah Henzi (2017), sans établir de source. Dans mes recherches, j'ai ensuite exploré les écrits sur les arts vivants médiatisés d'Enrico Pitozzi (2019), où il utilise le terme « *embodiment*. » Il s'attarde surtout à explorer les fonctionnements cognitifs et physiques de l'art performatif en relation à des projections numériques. Louis-Claude Paquin, dans le même ouvrage, explore aussi le concept d'« *embodiment* » pour le mettre à l'épreuve avec des termes comme « incarné » et « incorporé », puis « corporéité ». En fait, au 13^e et 14^e siècle le terme latin « *incorporare* » a été traduit par encorporé, puis au 16^e siècle, le préfixe « in » a été adopté. « En » est utilisé pour signifier « mettre dedans », donc « une mise en corps ». Cela me semble plus près de l'« *embodiment* ». J'ai donc choisi d'utiliser « encorporé ». Benedikte Zitouni (2014) l'a aussi utilisé pour traduire « *embodiment* ».

esprits »⁶⁷ (Anderson, 2000; Simpson, 2004, 2011, 2017; Wilson, 2008). Ces relations sont aussi formées en fonction des rôles sociaux de chacun des membres de la nation. Il me semble ici qu'il soit aussi possible d'emprunter l'expression « apprendre par corps » plutôt que d'apprendre par cœur (Rennes, 2016). Le corps sait des choses, comprend et a une mémoire qui parfois dépasse celle de la tête et des souvenirs.

Ces relations aux territoires comprennent des dimensions cosmologiques incontournables (Hart, 2010; Wilson, S., 2003; Wilson, 2008)⁶⁸. La cosmologie autochtone est une conception du monde basée sur la présence, l'échange et le partage, qui permettent le tissage constant d'une toile de relations, avec des responsabilités envers chaque être vivant humain et non humain. L'anthropologue Frédéric Laugrand (2013) a résumé ces réflexions et propose une certaine définition des cosmologies :

[L]es cosmologies amérindiennes manifestent un degré d'ouverture supérieur à celui des cosmologies chrétiennes et modernes, en accordant une humanité à tous les éléments de l'environnement et en ne la limitant pas aux seuls humains. En d'autres termes, inversement à la cosmologie moderne ou naturaliste, qui relègue tout ce qui n'est pas humain à la sphère de la nature pour mieux l'exploiter, et pour y faire subsister aussi ses propres valeurs transcendantales, les Amérindiens n'ont jamais eu besoin d'inventer cette notion pour prospérer. En préférant intégrer tous les éléments dans une seule et même sphère, les traditions amérindiennes induisent des résonnements bien différents. Dans une telle configuration, tout élément a sa place, son mythe d'origine, et demeure inextricablement lié à d'autres. L'humain n'est jamais en position d'exception ou au sommet d'une hiérarchie des êtres, mais il est plutôt un simple élément de la création en relation avec cet univers (p. 221).

⁶⁷ Selon les textes consultés, Simpson ne définit pas la notion d'esprit ou celle de sacré. Tout est raconté comme si la personne qui lit ses œuvres devait d'emblée comprendre les sens de ces expressions qui, pourtant, mériteraient d'être explorées davantage. Mais je le comprends en termes d'agentivité et de souffle créatif de tout être humain et non humain. D'ailleurs, dans la plupart des textes concernant les femmes autochtones, les notions de sacré, de spiritualité ou d'esprit ne sont pas abordées *in extenso*. Elles sont nommées, mais un voile de mystère est préservé quant aux définitions. Je ne les conçois pas de manière mystérieuse. Je comprends que la nature est pourvue d'une grande créativité pour assurer sa survie, que ce soit la prolifération des spores, des systèmes de communication entre les racines des arbres et, comme le soulève Lee Maracle (1996), le souffle et la réverbération des voix des ancêtres qui continuent de résonner dans l'atmosphère.

⁶⁸ « Cosmologie » est un terme peu employé par les Autochtones, ce que j'ai constaté dès le début des préentrevues pour cette thèse. Ils préféreront « spiritualité », qui n'est pas sans rappeler l'idée d'esprit et de souffle, donc de créativité.

Il y aurait une pluralité de perspectives et de mondes, selon les humains, mais aussi d'autres formes de vie. En ce sens, ce serait plus qu'un simple relativisme culturel (Dussart et Poirier, 2021; Scott, 2017). C'est exprimé par les gestes, les mots, les savoir-faire, les cérémonies, les rituels, les chants, les créations, les rôles sociaux, etc.

Comme je l'ai mentionné, c'est d'abord par le corps que ces cosmologies se construisent, se vivent et se transmettent, et le corps est le principal vecteur des cosmologies autochtones (Laugrand, 2013). Par exemple, lors d'une présentation publique, l'artiste atikamekw Meko Ottawa rappelait que l'expression « se souvenir » en atikamekw se dit *nimikowiwin*, « avoir dans le sang » (*miko/sang*)⁶⁹. L'exercice de mémoire et les processus de transmission de ces cosmologies passeraient entre autres par le « sang », ce qui n'est pas sans rappeler la naissance et les cycles menstruels. Cette relation est fluide, se transforme au courant d'une vie, en relation aux apprentissages réalisés à travers le temps et l'espace et les gens qui nous entourent. Van Woudenberg (2004) écrit qu'il y a « interconnexion entre tous les peuples de l'univers » (p. 76), incluant la terre et le territoire, vus comme un être vivant et « sacré » – sans toutefois réellement définir cette dernière notion. Le dramaturge wendat Yves Sioui Durand écrit que « [l]e corps est la métaphore du territoire; il constitue le premier réservoir de la mémoire » (2003, p. 60). Les relations au territoire sont ainsi non linéaires, plutôt holistiques, car les « objets » de recherche concernant notamment l'humain doivent être pris dans leur globalité en relation avec toute chose (Lewis *et al.*, 2018). C'est d'ailleurs une caractéristique – et un défaut⁷⁰ – de plusieurs textes issus des épistémologies autochtones.

⁶⁹ Je sais que cette expression peut amener le lecteur à penser aux questions relatives à la « pureté du sang » liées à la transmission du statut indien, formulé par la *Loi sur les Indiens*, mise en place par le gouvernement canadien en 1876. Mais ce n'est pas le propos de cette thèse, puisque la langue atikamekw se situe, à mon avis, en dehors et surtout en amont de ces préoccupations et en faire une lecture en ce sens correspondrait à une vision colonialiste du *nehiromowin* et des propos de l'artiste. Je le comprends plutôt comme une référence à la chair, au sang (placenta) de la mère qui nourrit l'enfant, et par extension à l'allaitement (L. B. Simpson, 2017).

⁷⁰ Il est parfois difficile de clairement définir ces épistémologies, car elles sont multiples et prennent en compte plusieurs dimensions et voix. Dans le cadre de cette thèse, j'ai donc effectué des choix pour éluder certains aspects de ces épistémologies et en préserver d'autres. Ces choix ont été réalisés au cours de la collecte de données et des analyses du corpus.

Ermine estime que « [i]n the Aboriginal mind, therefore, an immanence is present that gives meaning to existence and forms the starting point for Aboriginal epistemologies » (1995, p. 103). Les pratiques, les connaissances, les savoirs impliquent une dynamique d'ancrage au monde, « incorporée », de relation à un territoire et à une communauté humaine et non humaine (Hart, 2000; Leuthold, 1998; Riyad Ahmed, 2005; Schultz *et al.*, 2016; Simpson, 2004). Cet ancrage au monde est par ailleurs transposé en art, dans les œuvres, par beaucoup d'artistes.

Par exemple, le septième art a inspiré plusieurs personnes autochtones et des études ont émergé à la suite de ces productions. L'un des premiers à avoir réfléchi au cinéma des Autochtones en prenant en compte l'idée d'une esthétique du sacré est Steven Leuthold (1998). Il écrivait :

Where contemporary art in the West invites us to theorize to understand its role and complexities, traditional indigenous arts involve embodied, and often religious, experience. A state of immediacy and immersion, an experience of oneness between the audience and the artwork, seems present in much indigenous expression (chap. 3, par. 2).

Leuthold a développé sa réflexion en observant près de 20 ans d'effervescence en cinéma autochtone (1980-1998). Il critique alors les définitions eurocentrées et américaines de l'Art. Mais il omet malheureusement les littératures autochtones, qui ont déjà abordé les rapports aux récits et au *storytelling*, comme les écrits de Vizenor, King, Allen, etc. Dans sa recension critique, D. Hart (2000) note également que Leuthold fait l'erreur de comparer des filmographies portées par un Autochtone ayant vécu en milieu urbain et un autre qui a créé en communauté, avec des moyens modestes. Quoi qu'il en soit, je préserve cette idée de l'importance de l'incorporation. Cela implique le corps, l'équilibre, les sensations, l'expérience avec les artistes participantes, avec les œuvres. L'importance du corps, le mien, celui des artistes, en territoire et en relation, traverse l'ensemble de cette thèse.

Enfin, outre le corps et le lieu, le rapport à la temporalité est pertinent également dans les épistémologies autochtones. Les études autochtones qui abordent la dimension spatiotemporelle des œuvres visuelles ou cinématographiques autochtones prolifèrent depuis une vingtaine d'années (Goeman 2013; Létourneau 2017), entraînant un courant critique autour des spatialités, des

temporalités et des territorialités autochtones. « The imposition of settler time denies Indigenous temporal sovereignty in ways that fall short of full integration, as well as complete erasure » (Wildcat et Leon, 2020, p. 13). Par exemple, pour exercer des pratiques, il faut prendre en compte la migration des animaux, les changements de saisons – au nombre de cinq chez les Ilnus de Mashteuiatsh, la transformation des feuillages et de l'écorce pour les pratiques, par exemple du mordillage d'écorce, à cueillir au printemps, etc. Si le temps ne permet plus ces pratiques, les artistes sont contraintes de vivre dans une spatiotemporalité coloniale ou décoloniale selon leurs intentions. Ce courant prend en compte, par conséquent, les connaissances situées, en présence réelle et en relation au territoire, autant avec des humains que des non-humains, comme l'écrit L. B. Simpson (2017) et en relation avec des pratiques liées aussi au temps opportun d'exécuter une tâche, un déplacement, une cueillette, etc.⁷¹.

Partant de ces épistémologies plurielles, engageant le corps en relation au territoire, des cosmologies distinctes ancrées dans des manières d'expliquer le monde, je crois que l'art et les créations offrent des possibilités qui peuvent rompre avec le moderne, même le post-moderne, aux allures plus ouvertes et inclusives. La décolonialité serait fondée sur une pluralité des esthétiques. En ce sens, l'anthropologue colombien Pedro Pablo Gómez (2016) lançait un appel à la décolonisation de l'université pour faire émerger la recherche créatrice, décoloniser l'esthétique aussi pour libérer le « beau » des systèmes hiérarchiques en art, en recherche, dans les musées, etc.

Dans cette thèse, la mise en valeur de la voix des participantes sera primordiale pour respecter la nécessité de documenter les récits et de miser sur mes relations, propres à ces épistémologies, puis de documenter les œuvres comme discours et objets pourvus d'agentivité. D'ailleurs, les artistes contribuent à ces épistémologies quand elles se racontent, quand elles narrent leurs expériences, ce que j'ai constaté dès les préentrevues. À travers l'oralité, elles expriment tout un univers de pensées, des philosophies, mais aussi des trajectoires créatives qui méritent à mon avis d'être documentées.

⁷¹ La notion de temps linéaire existe chez les Grecs, depuis l'Antiquité, sous la forme de Chronos, un dieu de leur mythologie. Mais on retrouve aussi l'idée du dieu Kairos, qui représente le moment opportun, une notion métaphysique. Il me semble que la conception du temps exprimée par les épistémologies autochtones s'y apparente, mais elle est moins métaphysique que cyclique et organique. Elle est beaucoup plus inhérente à des activités en lien avec le territoire aussi.

Je m'inspire ainsi d'une phrase d'une artiste atikamekw rencontrée pour participer à cette thèse :
Eruoma Awashish.

Tu pars d'une vision, d'un flash et ça se matérialise en une œuvre. C'est quelque chose qui arrive de nulle part et tu le matérialises. Le créateur, c'est ce qu'il fait. On peut s'imaginer ce qu'on veut, mais l'inspiration, la vie crée ce qui est vivant dans l'univers. C'est un peu cette magie-là qui se matérialise (entrevue avec Eruoma Awashish, 12 novembre 2021).

Cette magie de vie matérialisée fait aussi partie des réflexions des épistémologues qui parlent de « l'esprit » et des récits de création autochtones, que l'on pense aux héros Nanabush (Nana'b'ozoo), Glooskap, Tshakapesh ou à la Grand-mère-araignée.

Ce qui m'amène au deuxième axe : ces créations incarnent la vie ou, comme le disait Marie-Andrée Gill (2022), « l'art pour la vie ». Ces créations apparaissent de l'univers par la pensée et par le geste créateur, elles génèrent des mondes possibles : « Je ne suis qu'un médium, un canal », me disait l'artiste inuk Niap Saunders (alias Niap) en préentrevue. Dans certains récits retranscrits par le folkloriste de Pennsylvanie Charles Godefrey Leland, on retrouve ce souffle créateur dans les *atalukan*, comme avec Glooskap, qui tire une flèche dans un arbre, d'où il sort ensuite des humains (Leland, 2006). Ou encore, comme l'écrit la professeure et traductrice Kim Echlin, Nanabush subit une inondation et monte sur au sommet d'une montagne. Il obtient l'aide du rat musqué, qui lui apporte de la terre du fond de l'eau. En soufflant sur la terre, il crée l'Île de la grande tortue (Echlin, 1984). Puis Tshakapesh, selon l'anthropologue feu Rémi Savard (2004), transforme les cheveux en lichen, redonne la vie avec son souffle, il a « l'énergie d'un créateur » (p. 113). Paula Allen Gunn, poète Laguna Pueblo (1986), relate de son côté le récit de la Grand-mère-araignée.

In the beginning was thought, and her name was women [...]. She is the Old Woman Spider who weaves us together in a fabric of interconnection [...] She is the Eldest God, the one who Remembers and Re-members; and thought the history of the past five hundred years... (p. 11).

Je propose de prendre en compte ces propositions épistémologiques, comme actes de résurgence, à laquelle je substitue plutôt l'idée d'affirmations dans la construction du cadre conceptuel pour

cette thèse afin de (re)construire les mémoires et les liens possibles à faire entre les femmes artistes autochtones au Kepek, des personnes fluides, afin de tisser la toile des imaginaires et des possibles futurs de nos épistémologies. Dans *Comparing Mythologies*, l'auteur cri Tomson Highway (2003) écrit :

Mythology defines, mythology maps out, the collective subconscious, the collective dream world of races of people, the collective spirit of races of people, the collective spiritual nervous system, if you will, where every cord, every wire, every filament has a purpose and a function, every twitch a job in the way that collective human body, mind, and soul moves and operates from one day to the next and the next and the next (p. 26).

Comme la Grand-mère-araignée qui tisse sa toile, je souhaite procéder par des processus de (re)mémoration et de re-constitution (*re-member*) des conditions d'épanouissement d'une théorisation des arts médiatiques autochtones, par un prisme décolonial du genre.

Même si je choisis d'abord et avant tout d'inviter des femmes autochtones à participer à cette thèse, il me semble intéressant de rappeler l'esprit de *kinship*⁷² ou de sororité – qui inclut l'idée de rôles sociaux des femmes et personnes de genre fluide. Par l'exercice de mémoire des artistes, de pratiques des artistes, je prends le parti de l'incorporation totale, par le tressage de leurs récits de femmes et personnes non binaires (*kwe*) autochtones et l'incorporation dans les créations médiatiques. L'idée de « sense of place, sense of being » et de connaissance incorporée en relation au territoire, comme expression fédératrice des épistémologies autochtones, fait partie de l'ensemble des démarches de cette thèse.

Je participe à ma façon à ces interactions, par mes responsabilités de sœur dans la sororité travaillant à la production de connaissances et à la (ré)actualisation des pratiques créatives, le plus

⁷² « Theresa Halsey, a Dakota woman among the Great Plains Peoples, points out that their concept of kinship is different from the traditional Western one. She states, 'When we live in our community, it is called a tiyospaye, [meaning] group of tipis. This community was very important to us because that is where we found our strength and knowledge of knowing who we are and where we come from. We no longer live in tipis but still believe in this concept' (personal correspondence, 2002). Halsey quotes Ella Deloria's ethnographic *Waterlily* on traditional Dakota living: 'Any family could maintain itself adequately as long as the father was a good hunter and the mother an industrious woman.' » (Guerrero, 2003, p. 63-64).

humblement possible (Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Altamirano-Jiménez et Parker, 2016). C'est aussi par les relations que les membres des nations déterminent leurs pouvoirs – associés entre autres à la spiritualité – et leurs reconnaissances mutuelles que je pense ce concept⁷³. À cet égard, par exemple, depuis le début de ma rédaction, je suis fréquemment interviewée, invitée comme femme autochtone à animer des tables rondes et des conversations entre artistes de nos nations. De plus, l'artiste, commissaire et art-thérapeute Sonia Robertson m'a demandé d'agir comme accompagnatrice dans l'organisation de ses résidences d'artistes au LOBE à Saguenay. *ka uitsheuet* : celle qui accompagne; c'est ainsi qu'elle m'a nommée alors que je l'accompagnais dans sa recherche curatoriale. Le projet ne rassemblait que des femmes de la communauté de Mashteuiatsh, dont je fais partie, et nous a amenées à créer une exposition commune à la Galerie de l'UQAM du 10 février au 31 mars 2023. Mon rôle était d'accompagner le processus relationnel à la Galerie de l'UQAM, avec la direction. Ce n'est pas un co-commissariat. C'est un rôle relationnel, de soutien, de réflexion visant à mettre en place un processus de décolonisation de la Galerie et des activités de médiation entourant l'activité d'exposition, notamment par l'organisation d'un cercle de partage.

3.3 De l'écologie médiatique aux cosmologies médiatiques

Peu d'épistémologues autochtones se sont attardés à réfléchir aux technologies numériques et médiatiques en art, encore moins en prenant en compte les perspectives des femmes autochtones. Avant de préciser le concept central de ma réflexion, je rappelle que l'historienne de l'art Louise Vigneault (2016a) s'est attardée à cette idée de la communication de l'œuvre. Elle écrivait que l'art est médiation : « Ancré dans la culture de la médiation et de la communication, l'art traduit l'inexprimable, révèle des non-dits, permet d'exposer ce qui a été omis, refoulé, trahi, et suscite des éveils spirituels » (p. 23). L'expression « médiation »⁷⁴ provient du latin *medius*, qui signifie

⁷³ Des autrices comme la professeure samie Rauna Kuokkanen (2007, 2012) et la professeure métisse Kim Anderson (2003, 2011) ont approfondi des réflexions sur l'économie du don et la responsabilité globale. Elles utilisent ces concepts pour présenter une vision féministe de la décolonisation des idées et du capitalisme, entre autres, pour une gouvernance autochtone.

⁷⁴ Dans *The Language of New Media* (2001), Lev Manovich présente cinq caractéristiques pour distinguer les « nouveaux médias » : la représentation numérique, la modularité, l'automatisation, la variabilité et le transcodage. Ils constituent une tendance à l'ère de l'informatisation de la culture. Quoique je préfère ne pas utiliser le terme « nouveau média » comme Manovich le suggère, je considère toute création numérique comme étant conçue avec l'aide d'un

« milieu » et « centre ». Ce médium serait parfois le corps de l'artiste, la voix, l'écriture, le langage, les pierres, le cuir, les supports médiatiques, etc.

[L]es premières médiations humaines supposent un jeu de relations entre des matérialités différentes : le rapport entre la main et la matière qu'elle transforme si l'on pense à la fabrication d'artefacts, la relation entre la voix et le corps à travers le geste du conteur, les liens entre les différentes parties du corps et ses parures, mais aussi entre les corps eux-mêmes et leur relation à un espace ritualisé à travers la danse, etc. (Villeneuve, 2010, p. 39).

Or, le type de médium est empreint de sens et constitue une clé d'analyse incontournable. La médiation implique donc un « outil », un support médiatique, comme espace ou territoire de négociation de sens et d'affirmation.

En ce sens, Bazin et Bensa (1994) ont déjà expliqué que les objets sont pourvus d'une vie sociale et jouent un rôle dans les médiations puisqu'ils véhiculent des valeurs, des signes qui peuvent être même « spirituels », comme pour le *teueikan*, qui servait d'outil de communication avec les caribous pour le chasseur innu (Bellemare, 2018; Jérôme, 2015), mais en plus, était doué d'une agentivité. Les humains aussi peuvent être des médiateurs sociaux, en agissant pour mettre en relation. À l'instar du *teuehikan*, il est possible de penser que l'outil de communication peut aussi devenir empreint d'une vie sociale, non seulement en ce qui a trait à la représentation, comme dans un film, mais aussi comme objet dans sa matérialité et par les effets qu'il engendre, tout comme leurs agencements au sein d'une création. Je peux donc parler d'appartenance au sens de *belongings*. Certes, les technologies de l'information et les médias ont joué un rôle dans la colonisation au Canada, mais ils peuvent être investis de sens différents et appropriés par les femmes autochtones artistes, et ce, non seulement du point de vue de la technique, mais aussi en engageant un sens différent.

ordinateur, même si elle a été transférée ensuite dans un autre médium et (re)médiée en ligne, du texte copié et imprimé à l'aide de l'ordinateur à la vidéo ou à l'intermédialité impliquant de nombreux médias.

L'artiste Ahasiw Maskegon-Iskwew, aujourd'hui décédé, s'est engagé dans des pratiques et des réflexions inspirées des cosmologies autochtones et des réflexions animistes. Il était l'un des premiers à dire que les pratiques médiatiques des Autochtones s'inscrivaient dans une « écologie médiatique » (Bardini, 2016; Strate, 2006)⁷⁵, mais distincte de celle des Occidentaux, embrassant à la fois le champ d'études des médias et des épistémologies autochtones. Il traitait des technologies médiatiques et des philosophies autochtones. Dans un mot rédigé à sa mémoire (sans auteur), on peut lire :

His was an epistemology of animism rooted in Aboriginal philosophies and technological imperatives. For him, the works of Aboriginal media and new media artists “explore and bear witness to the contemporary relevance of the histories of Indigenous oral cultures and profound connections to their widely varying lands. They also reveal the creative drive that is at the heart of Indigenous survival. The cultures of animist peoples require a continual sensitivity to, and negotiation with, the cultures of all of the beings and forces of their interconnected worlds (Loft, 2014a, p. xii).

Il est possible de partir de points de vue autochtones. Je retiens que le corps en relation aux technologies doit être conçu selon une réflexion sur l'immanence (Ermine, 1995), pour réfléchir aux technologies médiatiques dans des processus de création en arts visuels. Je souhaite donc prendre le parti d'une recherche qui m'amène à penser une participation en tant que performance, d'immersion, d'engagement incorporé avec les œuvres et les artistes (Bianchini, 2012; Bianchini et Fourmentraux, 2007; Boisclair, 2015), pour apprendre par corps, comme une recherche-participante.

Le commissaire Steven Loft a aussi proposé un concept qui me semble respectueux de l'agentivité des créations autochtones et s'inscrit en continuité des idées de Maskegon-Iskwew : *mediacosmology*. Loft s'inscrit dans les épistémologies autochtones et dit vouloir créer une théorie des médias qui prend en compte des dimensions cosmologiques, c'est-à-dire l'organisation du cosmos selon certaines ontologies (Dussart et Poirier, 2021). Comme je l'avais déjà avancé en

⁷⁵ La porosité des médias a été soulevée par le concept de (re)médiation de Bolter et Grusin (1999), qui façonnent l'idée d'une continuité et d'un dialogue entre les médias et leurs formes : « Digital visual media can best be understood through the ways in which they honor, rival, and revise linear-perspective painting, photography, film, television, and print. No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces » (p. 15).

collaboration avec le professeur Laurent Jérôme (2021), ce concept prend en compte une conception du monde qui organise l'espace et le temps, structure les rituels et les récits, porte la mémoire et les voix des ancêtres, oriente les pratiques de mise en relation et de réciprocité avec le territoire et toutes les entités qui l'habitent. Dans ses écrits, Steven Loft met l'accent sur une continuité technique, scientifique, relationnelle, rituelle et communicationnelle entre les formes et les connaissances autochtones traditionnelles et les créations virtuelles, en ligne⁷⁶.

Loft considère l'utilisation d'Internet et des plateformes socionumériques comme un moyen d'actualiser les conceptions autochtones du monde, de maintenir des relations avec la communauté élargie (au sens de la parenté) des humains et des non-humains, et de partager des histoires dans un espace de mémoire collective. Comme il le soulève, « [c]yberspace connects the past to the present and the spiritual to the material in ways that would make our elders laugh. They've always known this » (Loft, 2014, p. 175). Cela m'amène à penser que tout cela est transposable à toute création artistique usant d'outils médiatiques, d'un support technologique. La médiation n'est-elle pas relation? Par exemple, des Autochtones, comme Ghislain Picard, ont déjà comparé la communication par la voie des ondes, la radio, avec la vibration du *teueikan innu* (tambour), qui permettait au chasseur d'avoir des visions. Il est aussi un outil de médiation et se fait l'écho des systèmes de relations holistiques propres aux épistémologies autochtones. Les médias peuvent répondre aux besoins d'affirmation identitaire et territoriale (*sense of being, sense of place*) des femmes autochtones, mais ils peuvent aussi être considérés comme pourvus d'agentivité, notamment, comme le serait le *teueikan*, mais aussi, et ce, en prenant en compte une intentionnalité des artistes (Gell, 2009) L'idée n'est pas d'attribuer à la machine un « esprit ». Mais comme par induction, il est possible d'enregistrer des sons, des images en mouvement et des effets de lumière si réels que c'est la relation à ces éléments qui est activée ici en reproduisant leur pleine présence, brouillant les conceptions d'espace et de temps, comme l'évoquaient Deleuze (1985) et tant d'autres études sur la spatiotemporalité des œuvres médiatiques. « To make things our own »,

⁷⁶ En collaboration avec mon directeur de thèse Laurent Jérôme, j'ai abordé cette question dans un chapitre d'un ouvrage sous la direction de Françoise Dussart et Sylvie Poirier (2021).

écrivait Candice Hopkins (2006). Et comme l'a déjà mentionné Sonia Robertson, si l'on convoque nos ancêtres dans un espace de galerie, ne sont-ils pas présents?

Je pousse la réflexion un peu plus loin. Si on pense en termes de cosmologies autochtones, où les humains sont dans un univers avec des non-humains, dans une dynamique relationnelle avec ce cosmos, ne serait-il pas juste d'affirmer que les nouveaux supports numériques ont aussi une agentivité organisée, inhérente? En fait, les supports analogiques et numériques soulèvent la question de la matérialité des données. Les supports analogiques ont une matérialité différente des supports numériques, parce qu'on y reproduit un élément du réel, par exemple la bande magnétique ou la pellicule d'un film 35 millimètres. On le met ensuite en mouvement, créant un effet d'espace-temps en décalage avec le présent et le réel. « C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité », écrivait Gilles Deleuze (1985, p. 15). L'effet du film numérique est similaire, mais les supports sont composés de codes binaires et différents dans leur matérialité. Ils sont poreux, peuvent passer d'un support à l'autre. Ils viennent brouiller les spécificités du support, par une esthétique du code qui jouerait avec la porosité des supports, de l'image, vers les sons, vers l'intelligence artificielle et ainsi de suite. Pour certains, « l'ordinateur-média et la nature numérique de l'encodage audiovisuel constituent une révolution assez grande pour justifier que l'on trace une ligne de partage entre les nouveaux médias, non linéaires et numériques, et les anciens médias, linéaires et analogiques » (Paquin, 2006, p. 18). Or, les épistémologies autochtones s'en distancient, car les Autochtones diront documenter des conceptions du monde en matière de continuités transformatrices et non de rupture (Doxtator, 1992). Les Autochtones diront aussi qu'ils s'inscrivent dans une historicité distincte, pensée en relation avec les pratiques passées, pour mettre de l'avant l'idée de continuité.

Par exemple, l'artiste Cheryl L'Hirondelle (2014) rappelle que les femmes des groupes cris étaient souvent responsables de garder et comptabiliser des informations à travers des designs de courtpointes, de broderie et ensuite du perlage.

What these historical Indigenous practices and knowledge of numbers and counting suggest is our ability to take account of vital information with the creation of a physical object and move beyond what has been oversimplified as solely orally centered transmission processes. The "object" is charged and embodies the interplay of processes between the oral and the written (notched/drawn) used to aid in its own

retelling. The combination of the oral testimony and the interaction with the object created becomes multimedia and/or an event. The object then, from the perspective of many Indigenous world views, literally becomes animate and alive. The process of witnessing further animates these “things” and imbues them with spirit — or a sacred power supply. No batteries needed (p. 156).

L’Hirondelle démontre le pouvoir des femmes autochtones dans la maîtrise des médiums et des technologies, mais surtout de la codification, réactivant des sens qui s’inscrivent dans les ontologies autochtones. N’y aurait-il pas une porosité des codes? Les réflexions des codifications ancestrales sont un *modus operandi* de la relation aux supports numériques. Les propositions théoriques des épistémologues autochtones rompent avec les conceptions eurocentriques qui inscrivent le numérique en rupture des systèmes de pensées et de représentations. Il y a là l’affirmation d’une souveraineté intellectuelle et d’une résurgence, admirable à mon avis, portée par les femmes autochtones comme spécialistes des codifications des représentations visuelles. Les créations autochtones, même numériques, s’inscrivent donc dans un régime d’historicité différent et des conceptions spatiotemporelles distinctes (Doxtator, 1992; Uzel, 2017).

En témoigne l’article « Wampum as Hypertext: An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice », dans lequel Angela Haas (2007) avait proposé une idée similaire sur la codification et le *wampum* : « Stories are encoded with digital rhetoric and the technologies of shells and sinew (or other stringing devices) and subsequently stored in the material rhetoric. Thus both wampum and Western hypertexts supplement memory » (p. 88). Le *wampum* est un traité, par exemple, mais visuellement, il représente aussi le récit de l’accord, avec les agencements de formes, de couleurs, etc. Il est interactif en ce sens que la personne qui l’interprète peut interagir avec reçu par les ancêtres, puis retransmis aux autres générations, et ce, avec ses propres perceptions, sa compréhension. Il permet d’explorer des liens, des chemins de (re)connexion, d’affirmation des liens de sororité et d’affinité, de partage des connaissances des *atanukan* et des *tipatshimun*, c’est-à-dire les récits ancestraux des Autochtones et les nouvelles, les récits de vie. Les deux permettent de (ré)actualiser des histoires des ancêtres, des mythes, des cosmologies, des valeurs, des responsabilités sociales et des modes d’être dans le monde, avec les autres, où des connaissances incorporées peuvent être présentées et diffusées (Vigneault, 2014; Haas, 2007).

L'appropriation des technologies⁷⁷ – pas seulement réalisée par l'accès aux technologies, aux formations et aux connaissances – s'articule en fonction des épistémologies et des ontologies autochtones. Cheryl L'Hirondelle (2014) écrivait que ce sont des outils pour assurer la survie des nations autochtones puisqu'ils font partie du quotidien de nos jours. « These calls continue to assert our unique and distinct world views. These are the patterns we retrace that are encrypted in the broad strokes of our art. They are our transmissions past, present [and future] » (p. 160). D'une part, ces outils permettent de réactualiser des pratiques par un jeu de transfert de techniques et de codifications et, d'autre part, de nous tourner vers l'avenir, par une mise en commun des expériences pragmatiques spatiotemporelles. Le professeur Jason Lewis écrivait : « Critique the past, and reflect on Indigenous creative engagements with technology » (p. 44). Il s'agit là, selon moi, d'une clé des créations artistiques actuelles des femmes autochtones.

3.4 Genre et intersectionnalité à la lumière des épistémologies autochtones

Les femmes autochtones ont des manières particulières d'entrer en relation, que ce soit avec la Terre, les rituels, les cérémonies, leur parenté élargie, et ont des rôles différents, particuliers, comme je l'ai expliqué dans la mise en contexte à la page 33 (Green, 2017; Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Ouellette, 2002; Starblanket, 2017). Elles ont des connaissances situées aussi en relation avec les manœuvres coloniales, qui ont eu des incidences déterminantes sur leur capacité de recevoir ou partager les connaissances et d'avoir accès aux épistémologies. Par conséquent, les manières dont elles créent et s'expriment peuvent être plurielles; la manière qu'elles auront d'acquérir des savoirs, de mettre en valeur leur créativité par leur savoir-faire le sera tout autant, certaines ayant souffert plus radicalement du colonialisme que d'autres, etc. Mais elles auraient en commun un rapport au lieu et au corps significatif, traversé par les cosmologies autochtones. Il me semble alors juste de penser que les femmes autochtones ont des connaissances situées (*Standpoint theory*) (Harding, 1991, 1992), de par leurs expériences comme femmes et autochtones, comme l'a aussi énoncé Linda Tuhiway Smith (2012) ou encore Dennis Foley (2003).

⁷⁷ Le concept de l'appropriation des TIC provient de la sociologie des usages, davantage européenne, et traite de la manière dont les technologies sont modelées et absorbées par les cultures et les genres. Mais cela ne tient pas compte des ontologies et des épistémologies autochtones. Le terme culture ne peut être substitué à celui d'épistémologie.

Peu de gens dans la communauté intellectuelle autochtone ont pris en compte la question du « genre » et les épistémologies. Leanne Betasamosake Simpson se distingue, selon moi, par son choix de se situer comme *kwe* ou queer. En ce sens, elle s'affirme non binaire et explique comment cela s'opérationnalise dans sa vie en relation aux savoirs autochtones. Elle (ré)actualise son identité à l'aide de sa langue et de son territoire, par une myriade de réalisations, qu'elles soient poétiques ou sous forme d'essais ou de fictions. Elle se distancie de certaines tensions présentes dans la littérature des femmes et féministes autochtones, sans toutefois exclure l'expérience ontologique des femmes autochtones. Elle remet en question l'héritage du mot « femme », elle explore le concept de « genre », mais l'informe de ses connaissances en utilisant un terme en nishnabewin (langue anishinabe) : elle dira qu'elle est une *kwe* – pris pour « femme » dans le sens nishnaabeg du terme. Ce concept permet à L. B. Simpson de replacer la notion de genre dans une autre perspective, (ré)actualisant les manières d'articuler les rapports au genre des Nishnabeg. Car, comme le notent d'autres auteurs (Laugrand et Oosten, 2007; Havard et Laugrand, 2014; Goyon, 2008), le genre chez beaucoup de Premiers Peuples était souvent fluide et non binaire. Leanne Betasamosake Simpson le compare au terme en vogue « queer », qui signifie « bizarre » ou « étrange » (Driskill *et al.*, 2011; Huard et Pelland, 2020).

There is a fluidity to my use of the term *kwe* that gestures to the gender variance within Nishnaabewin. *Kwe* does not conform to the rigidity of the colonial gender binary, nor is *kwe* essentialized. In my mind, *kwe* has the capacity to be inclusive of both cis and trans experiences, but this is not my decision to make, because I do not write from that positionality (2017, p. 29).

Pour elle, *kwe* est une méthode de réflexion intellectuelle, décoloniale (Smith, 2012; Tuck, 2013; Wilson, 2008), certes, mais c'est aussi un acte de résurgence. Elle valorise l'agentivité des Autochtones, n'essentialise pas les genres ou plus largement les membres des peuples autochtones, elle évite les pièges de l'« essentialisation » des rôles des Autochtones. En outre, elle propose une réflexion sur le genre, ce que Coulthard a peu abordé, sinon d'un point de vue historico-politique sur la lutte des femmes au courant du siècle dernier.

Il faut concevoir ces affirmations à la lumière des épistémologies autochtones en arts médiatiques et numériques.

3.5 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai tracé les bases de mes réflexions relatives au cadre conceptuel qui sont mobilisées dans cette thèse. J'ai d'abord dressé un bref historique des études décoloniales et postcoloniales pour présenter l'émergence des études épistémologiques autochtones comme processus de décolonisation des connaissances, mais surtout des mouvements d'affirmation autochtones actuels. Ce courant ayant émergé dans les deux dernières décennies, d'abord dans le milieu anglophone, puis dans le milieu francophone, prend le parti de formuler les réflexions basées sur les connaissances et les pratiques autochtones en tenant compte d'un large éventail de considérations ontologiques, telles que la relation au territoire comme point d'ancrage aux expressions créatives et d'identité des Autochtones, les langues, les pratiques, les récits, etc. Ce sont ces aspects qui doivent orienter mes analyses. Les œuvres et les pratiques des artistes portent, selon moi, les traces de ces épistémologies, comme processus d'affirmation et de décolonisation.

Inspirée par les réflexions de Dussart et Poirier (2021), j'ai choisi de penser ce cadre en mettant de l'avant les visions autochtones de « mondes pluriels », leur pluralité. C'est dans un esprit de continuité des affirmations autochtones que j'ai fait ce choix et pour justement mieux les comprendre « en faisant », c'est-à-dire en écrivant. En explorant les articles sur les cosmologies autochtones, j'ai présenté les réflexions sur l'agentivité des humains et des non-humains (faune, flore, esprits, objets et plus largement la machine) et une certaine idée de l'incorporation et son importance dans les pratiques des artistes et des créations. J'ai démontré dans un premier temps qu'une agentivité était attribuable aux supports médiatiques en prenant l'exemple du *teueikan*. Dans un deuxième temps, partant d'une réflexion sur les distinctions de matérialité des outils analogiques et numériques, j'ai tenté de démontrer que ces distinctions ne s'inscrivaient pas dans les épistémologies autochtones. Ainsi, la rupture paradigmatique évoquée dans les études sur les médias n'avait pas d'écho dans les épistémologies autochtones, qui fonctionnent selon un régime d'historicité différent (Doxtator, 1992). Le concept de médiacoscologie me semblait pertinent dans une réflexion sur les arts autochtones et les pratiques des femmes. En plus, les exemples évoqués démontraient l'agentivité des femmes autochtones en relation avec les processus de codification et de représentation. Par conséquent, elles ont été des pionnières relativement à ces savoirs et ces pratiques, si on pense à leur travail de tressage de wampum, par exemple. Il me semblait juste de prendre le parti de définir le genre, en reprenant le terme fluide, ou *kwe*, cher à

Leanne Betasamosake Simpson (2017). J'ai terminé en évoquant le fait que les artistes réfléchissent à la (ré)appropriation et à l'affirmation à travers leur pratique. Je tenterai d'explorer le *modus operandi* de leur pratique.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE ET ÉTHIQUE EN CONTEXTE AUTOCHTONE : LA VOIX DES FEMMES ARTISTES AUTOCHTONES

Storytellers create and re-create the cosmos, giving form and meaning to the moment. Stories are medicine, they are our connection to the sacred power that is in all things [...] The making of images is a way of expressing this complex reality, of recognizing, and participating in it.
Marjorie Beaucage (2005, p. 139)

Introduction

Je présente maintenant les modalités éthiques et méthodologiques privilégiées. La recherche effectuée pour cette thèse est exploratoire et qualitative, comme le recommande Kovach (2009) dans le cas des recherches avec les Autochtones. L'approche qualitative offre la latitude nécessaire à l'intégration des épistémologies autochtones dans les méthodes, l'analyse et l'ensemble de la recherche et permet de répondre à des préoccupations éthiques et méthodologiques décoloniales (Denzin *et al.*, 2008; Kovach, 2009; Smith, 1999). J'ai choisi d'adopter une approche empirico-inductive afin de prendre en compte la voix des femmes, en combinant des observations ethnographiques et des entrevues, sous forme de récits. Je propose aussi de combiner à ces récits la présentation des pratiques médiatiques et numériques en relation à des œuvres ayant un langage visuel propre, souvent différent de ce que raconte l'artiste (Blais et Martineau, 2006). Non pas que l'un est plus valide que l'autre, mais je les considère en complémentarité. L'ethnographie se présente non pas comme l'étude des objets au sens classique, mais constitue plutôt une méthode de recherche avec l'autre. « Plutôt que de chercher à “comprendre” l'autre dans le cadre de sa culture, il s'agit de réfléchir aux caractéristiques des échanges qu'il noue; plutôt que de poser la question de l'autre, il s'agit de poser la question de ses relations » (Fagnart, 2007, p. 13). Comment,

par exemple, la relation aux médias a-t-elle émergé? Quels sont leurs souvenirs? J'ai misé sur la cocréation avec l'artiste participante, en explorant le relationnel des usages des outils médiatiques, ce qui correspond par ailleurs aux épistémologies relationnelles autochtones (Wilson, 2008).

J'ai procédé en recevant les paroles des artistes à l'aide d'entrevues semi-dirigées et dans un esprit de coconstruction des savoirs sur l'appropriation des supports médiatiques par des femmes autochtones comme stratégie artistique. L'objectif était d'apprendre ensemble comment « reconstruire [...] nos propres maisons » (Simpson, 2011, p. 33). La thèse est enrichie de manière consubstantielle avec les connaissances et la voix des artistes (Deslaurier, 1991; Poupart *et al.*, 1997). Cela me permet aussi d'éviter de fixer leurs propos dans des catégories prédéfinies ou encore de les essentialiser à partir de biais de chercheuse du milieu universitaire (Blais et Martineau, 2006; Paillé, 2012). Je me place ainsi non seulement comme chercheuse autochtone, élaborant ma propre démarche, mais aussi comme « apprenante » vis-à-vis des participantes. Comme le note Smith (2012), la recherche décoloniale, par un « processus de décentrement », permet aux « chercheurs de comprendre les théories et les concepts selon une perspective autochtone » (p. 39). Ce choix m'a permis d'analyser, entre autres, les discours des femmes et de saisir leur vision ou point de vue subjectif du phénomène étudié en évitant certains biais émanant de mes études dans une institution coloniale, universitaire, en milieu urbain. Je présente en outre l'éthique inspirée de valeurs proposées par des épistémologies autochtones. Ces principes éthiques croisent les étapes de la méthodologie privilégiée, que j'aborde dans ce chapitre, qui croise également les principes éthiques de la recherche en milieu autochtone (Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, 2014; Denzin *et al.*, 2008; Kovach, 2009). Puis je détaille les méthodes d'analyse privilégiées (échantillonnage, terrain, méthode de collecte, etc.) et les contraintes rencontrées dans leur application.

4.1 Éthique de recherche en milieu autochtone

Mes recherches m'ont amenée à comprendre que le rapport entre la chercheuse et les participantes pouvait s'inscrire dans un rapport colonial, et ce, même si la chercheuse est d'origine autochtone,

parce que nos études universitaires sont souvent inscrites dans un mode de pensée eurocentrique⁷⁸. Décoloniser les connaissances, c'est aussi penser aux rapports de pouvoir inhérents à la posture de chercheuse. Bien qu'il soit possible de contourner cette tendance, les sources et les objets de recherche sont souvent déterminés, influencés et façonnés par des disciplines enseignées et étudiées. Linda Tuhiway Smith écrit :

[I]ndigenous researchers work within a set of 'insider' dynamics and it takes considerable sensitivity, skill, maturity, experience and knowledge to work these issues through. Non-indigenous teachers and supervisors are often ill-prepared to assist indigenous researchers in these areas and there are so few indigenous teachers that many students simply 'learn by doing' (2012, p. 10).

Il existe bien entendu de plus en plus de textes sur les méthodologies autochtones et les codes éthiques appropriés. Ces nouvelles méthodologies de recherche autochtones, issues de leurs épistémologies, ont transformé et confronté certaines de ces pensées, théories et concepts dès les années 1990. Des Autochtones, leurs institutions et des universitaires ont élaboré des réflexions, mais aussi des outils, dont des codes d'éthique, des protocoles et des principes en vue d'assurer le respect des connaissances des peuples autochtones, mais aussi de freiner les abus de pouvoir dans la recherche (Gamborg, 2012; Smith, 2012; Wilson, 2008).

Il fallait éviter entre autres que d'autres études ou expériences effectuées – parfois encore aujourd'hui – « sur » les Autochtones, sans leur consentement, au Canada et ailleurs dans le monde, soient réalisées. La professeure maorie Linda Tuhiwai Smith (2012) a documenté ces processus impérialistes et coloniaux, explicités dans le cadre théorique de la présente thèse. C'est au début des années 1990 que des organismes en recherche et des institutions à l'échelle internationale ont répondu aux pressions d'organisations militantes et politiques afin de respecter les connaissances

⁷⁸ Même si une personne a vécu en communauté autochtone, l'ensemble des apprentissages en milieu scolaire et universitaire façonnent une part de la construction des connaissances. De plus, la colonisation a eu des incidences sur la transmission des connaissances dans les communautés, ce qui peut avoir des conséquences sur la possibilité des personnes autochtones d'intégrer aux réflexions des épistémologies autochtones. Comme je suis de milieu urbain également, mes apprentissages se sont réalisés avec d'autres familles autochtones. Les artistes aussi ont témoigné de ce mode d'apprentissage interNation, intercommunautaire. La famille immédiate peut en être la source, mais le cercle de partage est plus ample et organique dans la transmission.

des peuples autochtones. Par le biais d'un document clé, la Convention sur la diversité biologique (1992), des dispositions relatives aux droits des peuples autochtones ont permis d'offrir une avenue de protection. C'est l'article 8j qui aborde plus précisément la transmission des savoirs autochtones et même des récits, des danses, des créations artistiques, etc. On peut y lire :

Elles tendent à être la propriété collective et prennent la forme d'histoires, de chansons, de folklore, de proverbes, de valeurs culturelles, de croyances, de rituels, de lois, de langues locales, et de pratiques agricoles, incluant le développement d'espèces végétales et animales. Quelquefois, elles consistent en des traditions orales, car elles sont pratiquées, chantées, dansées, peintes, sculptées, récitées et jouées depuis des millénaires. Les connaissances traditionnelles sont essentiellement des pratiques, en particulier dans les secteurs de l'agriculture, de la pêche, de la santé, de l'horticulture, des forêts et de la gestion environnementale en général⁷⁹.

Même si la protection de la biodiversité n'est pas l'objet de cette thèse, elle soulève tout de même toute la question de la propriété collective des récits, mais aussi des symboles culturels, que l'on retrouve dans les œuvres des artistes participantes.

La Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007) est un autre document clé qui contient de nombreux articles traitant des systèmes de savoir autochtone (SSA) et visant à les protéger. Encore aujourd'hui, ces savoirs peuvent être appropriés, comme l'expliquent les auteurs et autrices de la Boîte à outils des principes de recherche en contexte autochtone (CSSSPNQL *et al.*, 2018). À ce propos, l'anthropologue et professeure Suzy Basile écrit : « J'ai rapidement constaté qu'il était possible de ne publier qu'une seule version de l'histoire, sans prendre en compte le point de vue des premiers intéressés, sans valider avec eux ce qui allait être publié à leur propos » (p. 6 – non paginée). De plus, les SSA doivent être « complémentaires » aux recherches scientifiques, être protégés par une démarche éthique spécifique afin d'éviter d'entrer en « compétition » avec les savoirs dits « occidentaux » (Martin, 2013; Smith, 2012).

⁷⁹ Pour accéder au texte intégral de la Convention, le lecteur peut se rendre sur ce site Web : <https://www.cbd.int/convention/text/>. Pour consulter la section de l'article 8j : <https://www.cbd.int/traditional/intro.shtml>.

Dès le début des années 2000, des protocoles et des codes d'éthique ont commencé à être élaborés et publiés par les autorités autochtones au pays. Ils sont devenus de plus en plus accessibles, notamment avec les outils en ligne, comme les sites Web, les archives publiques et les bibliothèques numériques. Au Kepek, l'Assemblée des Premières Nations Québec-Labrador, l'organisme représentant les intérêts des chefs des communautés autochtones de ces régions, a publié une deuxième version de son Protocole de recherche (Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, 2014), destiné aux décideurs des communautés autochtones qui souhaitent se doter d'outils pour protéger leurs connaissances, leurs valeurs, leurs principes et leurs intérêts. Dans ce protocole, les principes PCAP® (propriété, contrôle, accès et possession des données de recherches)⁸⁰ mis de l'avant sont issus du Comité directeur de l'Enquête longitudinale sur la santé des Premières Nations et des Inuits en 1998. L'association Femmes autochtones du Québec (FAQ) a aussi emboîté le pas et a publié les *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* (2012) (Annexe 1 : « Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones »)⁸¹.

Or, dans le document sur les ressources en eau, la chercheuse anishinabe Deborah McGregor écrit que « [w]ithout the equal input of women, the Elders were able to only give half of the knowledge available » (2008, p. 30). Il importe donc de prendre en considération les connaissances des femmes, non seulement comme source d'un corpus formé des savoirs et expériences de participantes, mais aussi pour ce qui concerne les méthodes, les valeurs, l'analyse, etc. Ces outils s'inscrivent en outre dans un mouvement plus large au pays puisque les conseils de recherche scientifique se sont dotés de principes directeurs spécifiques aux peuples autochtones, notamment au chapitre 9 de l'Énoncé de politique des trois Conseils (EPTC2) concernant les peuples autochtones, publié en 1998 et réédité en 2010 et en 2018. L'Université du Québec à Montréal a aussi des comités d'éthique de la recherche (CER) impliquant des êtres humains qui voient à

⁸⁰ PCAP® est une marque enregistrée du Centre de gouvernance de l'information des Premières Nations (CGIPN).

⁸¹ J'ai suivi ces protocoles au mieux, mais je ne les ai pas présentés aux personnes participantes.

l'application de l'Énoncé de politique des trois Conseils, un processus que j'ai obligatoirement complété⁸².

J'ai tenté d'appliquer divers processus afin d'assurer le respect de ces préoccupations éthiques, d'obtenir un consentement libre et éclairé des participantes à la recherche, etc. (Annexe 1 : Formulaire d'information et de consentement). J'ai dû faire preuve de souplesse et d'imagination à certaines occasions, car une tension s'est manifestée durant l'élaboration et l'application des méthodes, notamment entre l'idée d'une propriété collective autochtone et le processus libre et créatif individuel des artistes, ce qui brouillait les frontières de ce qui est transmissible d'un point de vue éthique, selon certaines normes chez des nations autochtones et leurs circonstances d'application. Kovach (2009) écrivait :

Shape-shifting in the academy means opening windows for fresh air. Creating new conceptual tools is a powerful strategy, for these new tools demand new relationship dynamics. Indigenous research framework works provide opportunities for tribal epistemologies to enter the tightly guarded academic research community and have great potential to serve Indigenous worlds views in the academy as well as the academy itself (p. 163).

Cette citation ouvre la voie à des possibilités qui sortent des cadres habituels des pratiques en recherche. Mais des éléments doivent tout de même être pris en compte. Voici donc les dispositions éthiques mises de l'avant, qui visent aussi à minimiser les effets de cette tension et les valeurs motivant les actions posées. Je les ai appliquées et modifiées tout au long de la collecte des données. Les valeurs ont été approuvées par une majorité de participantes, qui les ont lues et ont donné leur avis. Ces dispositions ont orienté mes entrevues, mes approches, mes analyses au meilleur de ma connaissance et avec une intention de respect envers toutes les participantes.

⁸² Pour en savoir davantage sur les comités, le lecteur peut se rendre sur le site Web de l'UQAM : <https://cerpe.uqam.ca/>. L'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue a d'ailleurs ajouté un siège pour une personne autochtone à son CER depuis 2010.

4.2 Choix éthiques

Plusieurs processus éthiques ont été mis en œuvre pour cette thèse. J'y croise des exigences de l'EPTC2, comme l'indique le CER de l'UQAM, et des méthodologies et des processus éthiques propres aux cultures autochtones. J'ai dû réfléchir à l'application des lignes directrices afin de mettre en œuvre certaines recommandations et d'en évacuer d'autres⁸³. Je me suis donc inspirée de certaines valeurs pour guider cette mise en application. Une demande en bonne et due forme avec les renouvellements subséquents a d'abord été remise au CER, jusqu'à la fin de la rédaction, afin de me conformer aux exigences de l'Université. J'ai dû effectuer cette demande à trois reprises, comme je procède par itération et retour sur les analyses et les données auprès des participantes à toutes les étapes du processus sous forme de dialogue continu, suivant ainsi les *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* (FAQ, 2012).

4.2.1 Définition des valeurs

Pour me guider dans la manière d'appliquer les lignes directrices sans complètement m'y conformer, parce que l'objet de cette thèse ne s'y prête pas entièrement, j'ai choisi de m'inspirer d'autres valeurs autochtones (Kovach, 2009; McGregor *et al.*, 2018; Simpson, 2007; Wilson, 2008). Des scientifiques autochtones qui prônent une autochtonisation des connaissances évoqueront l'idée des cinq « R » nécessaires à la recherche en milieu autochtone, c'est-à-dire : responsabilité, respect, réciprocité, relation, pertinence (*relevance*) et un sixième ajouté par certains, dont la scientifique kanien'kehá:ka émergente Audra Simpson, soit le refus comme stratégie d'affirmation. Ces valeurs doivent être respectées à travers les processus méthodologiques mis en place et à chaque étape de la recherche (Kovach, 2009; McGregor *et al.*, 2018; Simpson, 2007; Wilson, 2008). Il faut dire que je n'y ai pas adhéré consciemment dès le début de la rédaction. Mon apprentissage de ces valeurs, ma manière de les expliquer se sont construits par itération, auprès des participantes, mais aussi en relation avec des textes traitant de ces sujets. Voici donc comment je les explique dans le contexte de cette thèse.

⁸³ Les *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* (Femmes autochtones du Québec, 2012) recommandent notamment de faire usage d'amalgames de méthodes et indiquent que les propositions et les méthodes peuvent varier selon la recherche. Il s'agit d'un guide.

Le respect, pour moi, c'était surtout de faire preuve d'humilité à toutes les étapes de la recherche et tel que recommandé par McGregor *et al.* (2018). Swentzell (2020) dira que cette humilité doit être transposée à la manière de poser des questions, d'avoir une écoute active, afin de laisser une pleine autorité aux participantes interviewées, de valoriser leurs savoirs. Ce respect doit aussi se déployer dans l'analyse, pour éviter mes propres biais comme chercheuse, même si cela « met au défi mes idées » (p. 43). Cela permet aussi de nourrir un climat de confiance entre la chercheuse et les participantes, un climat d'écoute et d'observation respectueuse en suivant les protocoles culturels des nations d'où sont originaires les participantes, sans toutefois l'imposer. Il peut s'agir du choix des termes, des formulations, des lieux, des moments de rencontre, etc.

La pertinence de la recherche doit être démontrée en lien avec les besoins des communautés. Avant d'entamer une recherche, il faut réfléchir à son utilité pour la communauté, ici les artistes femmes autochtones. Comme il est indiqué dans les *Lignes directrices* (FAQ, 2012), « [l]a recherche doit être basée sur des besoins et des priorités locales identifiés par les femmes elles-mêmes ». Une question concernant les besoins des artistes a été posée en préentrevue et en entrevue afin de bonifier le questionnaire et de coconstruire l'objet de la recherche.

La réciprocité, c'est d'agir moins de manière individuelle, davantage en termes collectifs, selon des valeurs et des normes établies par les personnes rencontrées, comme on peut le lire dans les *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* (FAQ, 2012). Kovach (2009) ira jusqu'à dire qu'il faut protéger des informations dites « sacrées » afin d'éviter de les partager dans les institutions universitaires ou au sein d'une communauté scientifique (p. 92). Ce qui peut être fait en évitant de donner trop d'informations, par exemple sur des rituels. Elle ajoute que les participantes choisissent aussi la chercheuse et que ce n'est pas selon ma seule agentivité, mon pouvoir d'agir et de décider que ces relations fonctionnent dans le processus relationnel. C'est une manière de (ré)activer les processus de transmission des connaissances, des récits et des modes de pensée des Autochtones. Pour (Anderson, 2008), cela implique aussi plus concrètement un don pour le service rendu, et le partage. Il peut s'agir d'argent, mais aussi d'une reconnaissance, par exemple d'un certificat (Asselin et Basile, 2012). Cela doit être pensé du début de la recherche jusqu'à la fin, mais aussi après la recherche.

La responsabilité dans cette thèse dépasse celle prévue comme chercheuse universitaire; c'est davantage une responsabilité en tant qu'humaine au sein d'un système de relations humaines et non humaines, c'est-à-dire avec la faune, la flore, le territoire, les ancêtres. Je dois penser aux retombées pour la communauté et à ma responsabilité à l'égard des communautés autochtones et je dirais, par extension, à la communauté d'artistes autochtones participantes et non participantes. En ce sens, les futures générations d'artistes doivent aussi être prises en compte et c'est surtout en termes de restitution des connaissances de la thèse que cela est envisagé.

Les relations sont d'ailleurs essentielles au développement de ma thèse. Ces relations lui ont servi de fer de lance et se sont ainsi déployées à travers le temps et l'espace, par des réseaux de connaissances communes, des groupes de personnes autochtones œuvrant au Kepek, mais aussi par le biais des RSN. Cela a été réalisé avec humilité, en tentant de ne pas imposer le processus aux personnes approchées, en acceptant justement les refus.

Le refus fait nécessairement partie du système de valeurs de ma thèse. McGregor et *al.* (2018) diront qu'il s'agit là d'un acte de souveraineté autochtone face à la recherche. La connaissance et la transmission s'inscrivent dans des relations de pouvoir, sur les plans politiques, sociaux, culturels, mais aussi pour les choix des termes, des sens à donner aux expressions privilégiées, etc. Le refus devient donc un acte de résistance, une manière de s'affirmer face au monde universitaire duquel trop longtemps les femmes autochtones ont été exclues.

Ces valeurs qui s'inscrivent en relation avec les ontologies et les épistémologies autochtones ont été appliquées de différentes manières pour l'échantillonnage, la collecte de données, l'analyse, la rédaction, etc. Si j'ai pu appliquer certaines recommandations des *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones*, d'autres ont été plus difficiles à suivre, voire incohérentes avec l'objet de la thèse. C'est le cas notamment des « vastes consultations » recommandées et de l'idée de « déterminer la recherche en fonction de priorités locales », dont je discute à la fin de ce chapitre. Voici d'abord comment j'ai appliqué les valeurs énumérées ci-dessus en misant sur la parole des participantes.

4.3 Le récit de pratique comme fer de lance

Mes relations et le respect de celles-ci m'amènent à donner une place primordiale à la voix des femmes autochtones pour la collecte de données et la création d'un corpus à analyser. Pour venir combler une certaine absence des femmes autochtones dans la littérature scientifique⁸⁴ et assurer leur participation en recherche – quoique cela tende à changer –, j'ai choisi de m'inspirer du récit de pratique de Bertaux (1980). Le récit de pratique est une forme « d'entretien narratif » concernant une pratique en particulier, ici l'appropriation des outils médiatiques et numériques par des femmes artistes autochtones. Comme Bertaux l'affirme, il faut s'intéresser davantage à ce que les gens « font », c'est-à-dire les « façons dont ce monde les a faits ce qu'ils sont, et ce qu'ils en ont fait (et en font) » (p. 26). Je m'éloigne du long récit de vie très chargé pour me concentrer sur une pratique particulière. Pour m'éloigner du caractère anecdotique, j'ai tenté de repérer les thèmes récurrents et les dynamiques relationnelles en rapport avec les outils médiatiques. Bertaux dira que « raconter » (faire le récit de) est essentiel : cela signifie que la production discursive du sujet a pris la forme narrative, il y a donc des descriptions, des personnages, des mises en abyme, etc. Pour réaliser cela, il faut que les descriptions soient riches et extensives.

Le récit de pratique correspond à plusieurs égards à la pratique de l'oralité chez les peuples autochtones, au *storytelling* ou au *tipatshimun*, permettant de « relater des faits », « raconter une histoire ou une nouvelle », de transmettre des valeurs. Shalene Jobin (2016) écrit que c'est une manière de résister, de revendiquer la part autochtone de soi. Elle s'appuie sur le témoignage de Robina Thomas, *Songhees* :

“My Grandmothers’ stories are the essential core of my being. The stories are cultural, traditional, educational, spiritual, and political.” As she explains, storytelling “also taught us about resistance to colonialism—our people have resisted even when legislation attempted to assimilate our children. All stories have something to teach us” (Robina Thomas citée dans Jobin, p. 241).

⁸⁴ Cela tend à changer avec les travaux de Linda Tuhiwai Smith (1990), Kim Anderson (2000), Lee Maracle, Kahente Horn-Miller, Deborah McGregor, Margaret Kovach (2009), Suzy Basile (2017), etc.

Le savoir et sa transmission passent par le partage oral, par des récits, la manière de les raconter, mais aussi les pratiques, l'observation de la nature, des gestes, etc. Mais dans cette thèse, je me concentre moins sur le fait de raconter des récits que sur le sens de *tipatshimun*, qui signifie « nouvelle » ou récits des faits vécus (Jérôme *et al.*, 2014; Vincent, 1982). Cela peut évoquer le passé assez lointain, mais aussi des faits plus récents. En 1982, Sylvie Vincent écrivait qu'il s'agit de « récits relativement fixés, dont on peut recueillir plusieurs variantes, d'autre part des discours ou commentaires qui le sont beaucoup moins et qui sont des créations personnelles récentes » (p. 11-12). À la différence de Vincent, Pierrot Ross-Tremblay (2019) ajoute un autre terme. Il écrit : « [T]ransgenerational transmission of Innu oral tradition takes three main forms: old stories known as *atanukan* (what must be transmitted), *mishtaiatshimun* (historical events) and *tipatshimun* (events that have occurred in one's life) » (p. 37). C'est dans ce dernier sens que je l'emploie dans mes recherches.

En plus, quand on parle de *storytelling* et d'oralité dans les épistémologies autochtones, il est question d'apprentissage à la lumière des récits au sens d'*atalukan*. Mais ces *atalukan* n'ont pas la même fonction sociale que raconter « nos » histoires, dans le sens de *tipatshimun*. Le récit et l'oralité permettent une (ré)actualisation des identités. En ce sens, il a un caractère performatif qui communique aussi dans la manière. Ayant documenté les manières de raconter des aînés innus, l'anthropologue Rémi Savard écrit en 2006 :

Pour ma part, j'emploierai indifféremment « récit » ou « histoire ». Encore qu'il faille être prudent même avec ces termes. Car plus que de simples récits oraux pour une humanité en attente d'écriture, on est en présence de véritables monuments sonores. Il s'agit de performances émaillées de dialogues, de chants, de rebondissements imprévisibles et de pirouettes sémantiques les plus inattendues, au cours desquelles la voix humaine, comme telle, jouait un rôle semblable à celui que Paul Zumthor avait reconnu dans la poésie orale du Moyen-Âge. Selon ce médiéviste suisse, la voix de ces Gaston Miron du Moyen-Âge contribuait « de sa pleine matérialité à la signification du texte » (Zumthor, 1987), parce qu'elle est déjà en elle-même ce qu'il appelait « vouloir dire et volonté d'existence ». On a affaire ici à un art probablement aussi ancien que l'humanité; celui de parler des histoires, dont les accents innus ne sont pas sans nous rappeler ceux de François Rabelais (p. 18).

Certes, il s'agit d'une manière très particulière de raconter, qui comporte une composante performative, des tonalités, des mots, etc. Ce n'est pas nécessairement ce qui se produit durant les entrevues, mais c'est une mise en valeur de l'oralité qui m'importe.

C'est une pratique culturelle chez plusieurs nations autochtones qui permet de transmettre des connaissances, des valeurs, des visions du monde, de partager des histoires, de donner du sens (Kovach, 2010; Loft, 2014a; Poitras Pratt, 2019). J'ai remarqué aussi dans mes expériences personnelles passées que les aînés ne donnent pas de leçons, ils vont surtout raconter des anecdotes, des petits récits, des histoires. Après, c'est à chacun de prendre ce qu'il peut, ce dont il a besoin. C'est une manière d'inciter à la réflexion, de respecter la subjectivité de chacun et de mettre en commun l'importance des relations du groupe. Cela permet de (ré)générer des modes de connaissances, donc de les produire et de les réanimer en les gardant vivantes, en les réinterprétant et en les transmettant comme les ancêtres le faisaient (Beaucage, 2005; Simpson, 2017). Dans cette thèse, je procède donc par entrevues semi-dirigées souples, pour m'assurer de demeurer centrée surtout sur les appropriations des supports médiatiques et numériques et les usages explorés par les participantes afin de documenter les parcours des artistes sur ce sujet.

Comme le souligne Ross-Tremblay (2019), « narrating the past is essentially an act of self-identification [...]. Thomas King would say that, ultimately we are the stories that we tell ourselves » (p. 25). Le récit sur la pratique artistique, tel que je le conçois dans cette thèse, offre la possibilité de mettre en mots les pratiques avec usages technologiques, de se (re)présenter par la parole leurs relations aux technologies, ce qui semble dans l'angle mort de la recherche en art dans les milieux autochtones. Suis-je face à un biais? Il n'est pas question ici d'obtenir la « vérité » de ces engagements et actions du passé – car l'œuvre est réalisée et n'est pas à faire – mais plutôt d'explorer ces relations, ces usages et appropriations à travers les paroles et récits des artistes.

Le processus d'entrevue et de « narration d'un récit » implique aussi une rencontre, un moment d'échange interNation, au sens de L. B. Simpson (2017), un espace de rencontre entre personnes qui permet de (ré)actualiser des identités et des manières d'être et de comprendre le monde, selon un mode relationnel. L'artiste Catherine Boivin, de Wemotaci, disait en conversation, « je me

connais en relation à l'autre »⁸⁵. La scientifique Janice Acoose (2009), de la Première Nation Sakimay et des Ninankawe Marival Metis, ajoute un autre aspect qui me semble important dans ma méthodologie. Elle traite pour sa part des « relations féminines significatives » (p. 52). Il y aurait des espaces d'amitié, d'affinités et de sororité dynamiques qui pourraient se réaffirmer à travers le processus de rencontre et d'échange. Ces relations seraient genrées, mais en respect des épistémologies autochtones, avec une fluidité non binaire, en relation aux rôles occupés au sein du groupe. À ce propos, Smith (2012) ajoute : « Building networks is about building knowledge and databases which are based on the principles of relationships and connections. Relationships are initiated on a face to face basis and then maintained over many years often without any direct contact » (p. 156). Ces liens sont noués d'abord en face à face, lors d'événements culturels, de cérémonies, de rencontres familiales en territoire ou en communauté. Ils peuvent aussi se poursuivre dans le cadre de travail, militant ou au sein des organisations gérées par et pour les Autochtones, ou encore à travers les processus de rencontre lors d'une recherche, comme je l'ai mis en application dans cette thèse.

L'utilisation du récit de pratique, centrale à la démarche, a donc un double objectif dans ma thèse : premièrement, il s'agit de donner la parole aux femmes autochtones en ce qui concerne l'usage et l'appropriation de supports médiatiques et numériques afin de valoriser leurs savoirs, leurs compréhensions. Je pourrai identifier leurs usages davantage selon leurs perspectives, comme les objectifs un et deux de la thèse le prévoient. Deuxièmement, le récit de pratique permet d'ancrer la recherche dans un esprit anticolonial en vivifiant des relations, l'esprit de sororité (*creating community*) qui habite les femmes autochtones pratiquant les arts visuels dans divers milieux au Kepek, comme élan de résistance à travers la prise de parole et la rencontre. Il est donc aussi performatif, comme l'a déjà souligné Rémi Savard (2006).

4.4. Diversification du corpus

J'ai donc prévu deux types de corpus pour cette thèse, et ce, afin d'assurer une diversification et d'atteindre une certaine « saturation des données » empiriques, d'ailleurs employée par Bertaux

⁸⁵ Lors de la conférence Connexion sous haute-tension.

(1980), qui affirme qu'après un certain nombre d'entrevues, on n'apprend plus rien de nouveau en ce qui concerne l'objet d'étude. J'ai adopté le principe de diversification interne, puisque je veux connaître ce qu'une certaine catégorie de personnes, des femmes artistes autochtones, disent des supports médiatiques dans leurs pratiques. C'est donc un groupe précis (Poupart *et al.*, 1997). J'ai aussi tenté de mettre en pratique la méthode que je nomme *ashetateu*, terme innu qui signifie « il suit les traces de quelqu'un en sens inverse pour voir d'où il vient ». C'est une manière de comprendre en soi, de ressentir aussi l'expérience des artistes participantes le mieux possible, sans toutefois avoir entièrement accès à la vie de l'autre, à sa pratique, à ses expériences (Million, 2009). Je conçois ce terme en fonction de la trajectoire artistique des participantes, comprendre la pratique aujourd'hui, l'œuvre jusqu'au début et les moments de transformation de ces pratiques, l'usage des médias. Ce qui m'intéresse, c'est comment elles en arrivent à faire ces créations, quels chemins, quelles formations elles favorisent, quelles rencontres ont été significatives pour les mener dans ces pistes de création, etc. J'essaie de repérer aussi des facteurs qui sont des facilitateurs pour l'usage des médias et des facteurs qui sont des obstacles. En suivant leurs parcours à rebours, à l'aide de leurs récits, il sera possible d'identifier ces facteurs, notamment.

La diversification comprend donc deux types de données : 1) des entrevues en personne, enregistrées et retranscrites, combinées à 2) des observations nomades *in situ* lors des entrevues, donc en présence de l'artiste, dans un carnet de notes personnelles, mais aussi des observations engagées dans les œuvres, incorporées, interactives suggérées par les artistes (théâtre, centre culturel, galerie, etc.) ou en ligne selon la disponibilité des œuvres analysées.

Les secondes données se présentent davantage comme une analyse descriptive d'œuvres d'art visuel, déterminée et suggérée par les artistes, qui prend en compte les entrevues avec celles-ci. Le récit de pratique fait donc office de première source de la méthodologie employée, mais l'œuvre se présente aussi comme discours, car porteuse de signes et de symboles, d'un langage visuel, technologique qui lui est propre. Diverses méthodes d'analyse des œuvres ont été élaborées au fil de l'histoire de l'art, comme l'anthropologie de l'art, l'esthétique et la philosophie de l'art, la sémiotique, le formalisme (Huys, 2014), et sont possibles. Garneau (2020b) dira que la méthode de l'*ekphrasis* se rapproche des méthodes autochtones. Il s'agit d'un exercice littéraire de description d'une œuvre visuelle, des images, des mouvements, de la forme, des combinaisons multiples de médias, etc. C'est donc une représentation en mots d'une représentation visuelle.

The flesh of art writing is ekphrasis, the detailed description of a work of art. Because it is a form of storytelling, because it is grounded in experience, because it is humble before its subject, because it implicates the viewing subject, because it is at once truthful and interested, because it is non-adversarial, because it attempts to understand and show understanding, description is an important element in the future of Indigenous critical art writing. Description is a high form of honouring. [...] It is not quite a form of judgment, more a species of world-building (Garneau, 2020b, p. 31).

Je ne soutiens pas que l'analyse de l'œuvre doit essentiellement être effectuée par la lorgnette du *storytelling*, mais quelles histoires les participantes racontent-elles sur l'utilisation et l'appropriation des technologies médiatiques dans leurs pratiques créatives? Et qu'est-ce que les œuvres représentent et « disent » de cette appropriation, selon mon expérience, ma participation sous forme de performance et d'engagement incorporé avec les œuvres (Bianchini, 2012; Bianchini et Fourmentaux, 2007)?

Et cette question me semble très pertinente puisque les œuvres contiennent souvent un métadiscours sur leurs propres pratiques. Par exemple, Kent Monkman⁸⁶ tient souvent un métadiscours sur l'histoire de l'art eurocentrée dans ses toiles. Cela me semble le cas pour certaines artistes qui ont réalisé des œuvres réflexives sur les médias. Il s'agit d'un processus vivifiant pour les relations d'une communauté de femmes autochtones et pour les œuvres dans toute leur organicité. Les œuvres, les créations qui intègrent des dispositifs médiatiques permettent d'amorcer une réflexion sur des questions techniques, par un métadiscours sur les médias et les supports médiatiques et numériques.

Je prends aussi en compte que l'*ekphrasis* implique un certain nombre de critiques. Il peut y avoir une interprétation erronée de l'image ou de la performance, car elles comportent différents systèmes de signes, de symboles et de codes souvent culturellement ancrés. Les images, les œuvres

⁸⁶ L'artiste Kent Monkman a aussi un alter ego nommé Miss Chief Eagle Testickle. C'est un *trickster* (fripon) qui a un rôle central dans ses œuvres. Monkman est qualifié de bispirituel ou 2ELGBTQIA (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019a) – ce qui s'apparente au *winkte* chez les Lakotas, aussi *winyanktehca*, en langue traditionnelle, pour celui qui souhaite « être une femme » – (DeMallie, 2014; Goyon, 2008; Saladin d'Anglure, 2014). L'être bispirituel était considéré dans certaines sociétés autochtones comme un être magique, parfois même « chaman ». Il avait des rôles particuliers dans certaines d'entre elles.

sont aussi polysémiques, comme l'a déjà fait remarquer le sémiologue français Roland Barthes (1964), sans toutefois tout signifier⁸⁷. À cela s'ajoutent différents facteurs, notamment le choix des médiums utilisés, leurs variétés. Le choix des médiums transforme le message, par exemple la photographie modifie les repères de l'espace et du temps. Barthes (1964) explique :

Seule l'opposition du code culturel et du non-code naturel peut, semble-t-il, rendre compte du caractère spécifique de la photographie et permettre de mesurer la révolution anthropologique qu'elle représente dans l'histoire de l'homme, car le type de conscience qu'elle implique est véritablement sans précédent; la photographie installe en effet, non pas une conscience de l'être-là de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de l'avoir été-là. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'ici et l'autrefois (p. 47).

C'est pourquoi l'exercice de description prenant en compte les écrits en arts médiatiques et numériques que je propose conjugue récits des artistes et œuvres. Dans le chapitre suivant, où je présente le corpus recueilli, j'explique comment l'information a été organisée et ce qu'il a été possible d'en extraire.

4.5 Échantillonnage et recrutement

Pour approcher des artistes et cosélectionner des participantes, j'ai procédé en m'inspirant de Bertaux (2016). J'ai croisé sa réflexion avec le concept de *kinship* autochtone (Guerrero, 2003; Kovach, 2009), qui lie le développement et le transfert des connaissances aux réseaux de relations, à la parenté élargie, mais aussi aux lieux, au territoire, au principe de réciprocité qui doit modeler et façonner les méthodes en recherche autochtone. Il me semble que l'explication de Bertaux (2016) convient.

[Il faut] choisir un morceau, secteur ou segment particulier de réalité sociale-historique, une pièce de la gigantesque mosaïque sociétale, et chercher à comprendre comment il fonctionne et se transforme, en mettant l'accent sur les configurations des rapports

⁸⁷ Umberto Eco disait : « [o]ui, une œuvre peut permettre une multiplicité d'interprétations, mais ça ne signifie pas que toute interprétation est bonne » (Eco, 2011, p. 33).

sociaux, les situations qu'elles engendrent et leurs logiques; les mécanismes générateurs de pratiques, les logiques d'actions récurrentes; les processus qui le caractérisent et le font vivre (p. 13-14).

Pour cette méthode ethnosociologique, je dois choisir un groupe de personnes avec des pratiques communes, qu'il nomme « monde social ». Ainsi, ce sont mes relations avec des femmes autochtones qui ont motivé mes premières approches pour déterminer qui pourraient être les participantes. J'ai nommé mon approche « stratégie relationnelle », dans un esprit de communauté. Les participantes m'ont aussi en quelque sorte choisie et ont dirigé le choix du sujet, il s'agit donc d'une dynamique d'échange.

Je me suis inspirée des enseignements de la roue de la médecine, mais en la bonifiant d'un ancrage vers le haut et le bas, pour insister notamment sur l'idée de l'incorporation, de présence auprès des participantes rencontrées (Jérôme *et al.*, 2014)⁸⁸. Je ne souhaitais pas m'en tenir à des entrevues à distance, par téléphone ou par un média en ligne. Il me semblait essentiel de me déplacer, d'aller à la rencontre des gens, d'assister à leurs spectacles, de participer à leur quotidien, d'être présente et témoin. De plus, il ne s'agit pas simplement de regarder l'œuvre ou la performance sous différents angles, mais de ressentir l'énergie et la dynamique entourant les expositions. D'une certaine manière, cela correspond à une vision holistique mentionnée dans les *Lignes directrices* et que je considère pour cette thèse : « Cette vision englobe tous les éléments du monde terrestre et de la cosmologie avec les composantes physiques, spirituelles, mentales et émotives des êtres humains, étant toutes reliées et interdépendantes » (FAQ, 2012). Je me suis aussi inspirée des explications

⁸⁸ Outil utilisé pour mener une vie saine au sein de plusieurs nations, la roue de médecine présente les quatre points cardinaux, comme l'explique K. Wilson, K. (2003), nommés les directions en anishinabemowin (langue anishinabe). « Giiwednong (North), Waabnong (East), Zhaawnong (South), and Epngishmok (West). [...] According to beliefs, all four elements of life, the physical, emotional, mental and spiritual, are represented in the four directions of the medicine wheel. These four elements are intricately woven together and interact to support a strong and healthy person. One of the main teachings of the medicine wheel is that balance between all four elements is essential for maintaining and supporting good health » (p. 87). Certains Autochtones ajoutent le haut, le monde du dessous et le cœur (haut, bas et centre) (Jérôme *et al.*, 2014; Savard, 2004), des couleurs et des valeurs se rapportant à quatre dimensions : spirituelle, émotionnelle, physique et intellectuelle. On y associe souvent quatre couleurs, mais elles ne sont pas toujours exactement les mêmes selon les enseignements, le blanc pour le Nord, le jaune pour l'Est, le rouge pour le Sud et le bleu pour l'Ouest. Selon les enseignements se voulant holistiques, les êtres humains doivent trouver un équilibre en considérant chaque élément pour vivre une bonne vie.

de Jérôme *et al.* (2014) sur les enseignements du cercle, enseignements que j'ai reçus à plusieurs occasions durant ma vie, par la voie de détenteurs et détenteuses de connaissances autochtones.

J'ai tenu compte des quatre directions dans le choix des participantes : le Nord, le Sud, l'Est et l'Ouest. J'ai aussi considéré les étapes de la vie : enfance, jeunesse, âge adulte et vieillesse. Cette idée est venue en cours de route alors que je devais expliquer pourquoi je ne souhaitais pas travailler avec des jeunes de moins de 18 ans. Dans cette logique et celle qui a animé cette thèse, où l'esprit des relations doit être renforcé par la méthodologie de recherche, j'ai donc approché des personnes qui correspondaient à une certaine catégorie « artiste »⁸⁹, c'est-à-dire qui se disaient artistes et qui étaient reconnues par leurs pairs autochtones. Ces participantes allaient m'indiquer d'autres personnes à contacter, comme cela est expliqué dans la section échantillonnage. C'est donc à partir des relations entre les artistes qu'est née cette thèse, me permettant ainsi d'assurer une participation représentative des artistes actives dans ces pratiques.

Par ailleurs, comme je ne me trouve pas dans une communauté particulière, une nation, et que je n'ai pas de lien avec un organisme en art représentant l'ensemble des artistes autochtones au Kepek – cela n'existe toujours pas –, j'ai eu recours à d'autres méthodes qui se veulent respectueuses des valeurs autochtones communes à plusieurs nations et qui incluent d'autres processus éthiques dans le contexte d'une recherche interNations. Les approches ont été faites selon un certain organicisme des relations. « What is more important and meaningful is fulfilling a role and obligations in the research relationship—that is, being accountable to your relations » (Wilson, 2008, p. 77). Je me suis sentie touchée par l'expression innue *uitshiteimeu*. Elle est utilisée pour désigner une personne qui a les mêmes qualités de cœur qu'une autre. On retrouve la racine « cœur/utei » et « avec/uitshi » : être et partager avec des valeurs dans le cœur. Je prends la notion de *uitshiteimeu* pour guider mes démarches de recrutement, mais aussi tous les aspects de ma méthodologie. Ce sont les relations tissées avec les membres de ma communauté et les relations d'amitié basées sur nos affinités réciproques qui m'ont permis de recruter des personnes, des artistes intéressées à participer à cette recherche. D'ailleurs, après une brève observation de mes contacts et de mon

⁸⁹ J'ai aussi présenté ma définition d'artiste dans le cadre conceptuel, au chapitre III.

réseau, j'ai remarqué que j'avais, à première vue, beaucoup plus de liens avec des artistes femmes autochtones qu'avec des hommes.

4.6 Rencontres et déplacements nomades

J'ai privilégié une méthode d'observation sur le terrain, dite participante. On dit que bien souvent, on se place en observateur d'une autre culture, dans un milieu qui nous est étranger (Beaud, 2010). Or, je ne suis pas complètement étrangère, ni au milieu autochtone ni aux milieux culturels autochtones au Kepek. La réflexivité peut différer selon les approches privilégiées, comme le souligne Smith (2012), mais ce qui la caractérise, c'est surtout l'introspection qu'elle implique. « Ethnography is not simply a collection of the exotic “other”; it is reflective of our own lives and cultural practices even when discussing another culture » (Tomaselli et Dyll, 2008, p. 348). C'est donc un exercice qui amène le chercheur à évaluer ses propres biais, une introspection, un rapport à soi qui est modulé tout au long de la recherche sur la manière de savoir et ce qui est appris, et comment (Hertz, 1997). Ayant une posture à la fois *insider* et *outsider*, je dois conjuguer des défis particuliers comme chercheuse autochtone ayant travaillé en milieu culturel autochtone, au sein de la société Terres en Vues notamment, et dans le milieu des médias autochtones et québécois.

Je n'ai pas effectué une immersion radicale au sein d'une communauté, comme le ferait une anthropologue par exemple, au sens classique, qui vit au sein d'une famille, dans un village, pendant plusieurs semaines, voire des mois. D'ailleurs, ce processus me semblait moins pertinent dans ma recherche, davantage pensée en fonction des pratiques artistiques. C'est donc dans des lieux spécifiques aux pratiques que mes observations ont eu lieu, dans les salles de spectacle, les lieux d'exposition, des ateliers, etc. J'ai pu tout de même résider chez Sonia Robertson quelques jours au printemps 2019, durant les étés 2019 et 2020. D'autres, comme Soleil Launière, vivaient dans un appartement à Montréal. Ma présence me semblait encore moins pertinente, car nous habitons à quelques rues l'une de l'autre. J'ai établi une certaine routine avec elle, notamment en échangeant des services durant l'hiver 2019-2020. La division entre l'observatrice et l'observée me semblait moins patente. Selon les disponibilités de chacune, nos routines d'échange se sont ajustées.

J'ai ainsi effectué un chassé-croisé de déplacements dans des lieux de représentation (salle de spectacle, galeries, musées, etc.), des lieux de création (atelier, résidence personnelle, résidence d'artistes, etc.) et des lieux d'analyse (université, cafés et ma maison). J'ai observé des pratiques de performance, j'ai vu des spectacles (*Okinum*, *Aalapi* et *Kiciweok*, etc.). Je me suis rendue à des expositions, comme la quatrième édition de la Biennale d'art contemporain autochtone (BACA), intitulée *nichiwamiskwém | nimidet | ma sœur | my sister; De tabac et de foin d'odeur*, en février 2019, au Musée de Joliette, du commissaire wendat Guy Sioui Durand; celles permanentes du Musée ilnu de Mashteuiatsh, du Musée des Abénakis d'Odanak, etc. Je me suis également impliquée dans l'organisation d'événements autochtones, notamment pour les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, en collaboration avec des artistes et des militantes, mais aussi avec le Musée d'art contemporain de Montréal, et j'ai participé à un projet de recherche au LOBE, à Saguenay, mené par la commissaire ilnue Sonia Robertson et intitulé *Eshi uapatika ishkwueatsh tshitassinu / Regards de femmes sur le territoire*. Ce projet de recherche artistique initié par Sonia m'a amenée à mobiliser toutes les artistes du projet (Marie-Andrée Gill, Sophie Kurtness et Soleil Launière, de même que la commissaire Sonia Robertson) afin de les accompagner dans une exposition finale, qui a été présentée à la Galerie de l'UQAM, et dans l'organisation d'un cercle de partage sur les pratiques artistiques des Pekuakamilnushkeuat et les pratiques curatoriales. Ces activités, pour moi, ne sortaient pas nécessairement de mes activités « normales » puisque je les pratique depuis mon arrivée à Montréal en 2006 et bien avant. Ainsi, ma période de présence, d'échange et de retour sur les données à analyser ne me semble jamais complètement terminée. La conversation avec les artistes se poursuit encore aujourd'hui.

Cela implique un retour constant auprès des participantes, au sujet de leur implication et de leur réflexion, tout en prenant en considération certaines de leurs contraintes, qui seront davantage explicitées ultérieurement. Mais la mise en valeur de mes relations, comme chercheuse, implique davantage. C'est le nomadisme et les trajectoires, la mienne comme celle des artistes rencontrées, qui inspirent cette réflexion méthodologique. Comme le mentionnent McGregor *et al.* (2018), les communautés et les nations autochtones sont variées, diversifiées et elles s'appuient sur des ontologies différentes. J'ai ainsi pensé documenter le récit de pratique, en pensant la sélection en fonction de la grande mobilité et de l'esprit nomade dont font preuve les femmes autochtones artistes, à la lumière des notions d'échanges interNations, au sens de L. B. Simpson (2017).

4.7 Détermination d'une catégorie « artiste » et recrutement

J'ai abordé cette question dans le cadre conceptuel, à la page 84 mais assez brièvement. J'ai voulu que ce soit une définition fluide, mais dans le cas qui m'intéresse, j'ai dû m'assurer que ces personnes ont, à un moment, travaillé avec des outils médiatiques. Je rappelle que tout ce qui est fabriqué ou créé par une personne se présentant comme Autochtone et artiste pourrait être intégré à la catégorie « arts », à l'instar de ce que font Trépanier et Creighton-Kelly (2011), qui préfèrent ne pas catégoriser sous les termes « arts contemporains », « arts primitifs » ou « arts actuels ». Dans plusieurs langues autochtones, le terme pour « art » n'existe pas et le terme artiste ne fait pas l'unanimité (Berlo et Phillips, 2006; Laurier *et al.*, 2018). Dans les entrevues effectuées par Laurier *et al.* (2018), il est davantage question d'une pratique quotidienne, d'un exercice qui se fait à travers la vie quotidienne, les cérémonies, les rituels, les petits gestes. Dans son rapport de consultation présenté au Conseil des arts du Canada, intitulé *Initiative de recherche sur les arts autochtones* (2008), France Trépanier cite un aîné cri pour traduire le mot art :

En langage cri, il existe un mot pour l'art. Ce mot désigne un processus, mais il n'est pas aussi précis qu'un mot de trois lettres. L'art n'est pas une chose précise. L'art est un processus, un mouvement et une expérience » (p. 14)

Ce ne serait pas tant dans l'œuvre elle-même que l'art est défini, mais plutôt dans la pratique, dans la répétition du mouvement, dans la transformation opérée par la pratique. Elle ajoute :

[Ce] mot ne correspond pas à leur réalité. Ils se voient plutôt comme des sculpteurs, des tisserands ou des conteurs que comme des artistes. De nombreux artistes autochtones chevauchent deux réalités – la vision du monde autochtone et la vision du monde conventionnel. Les concepts, les protocoles, les définitions, les processus et les conventions ne sont pas les mêmes d'un monde à l'autre (p. 15).

Et en ce sens, l'art n'est pas circonscrit à des pratiques plus nobles, comme le seraient la peinture ou la sculpture ou certaines formes de danse, pour en exclure d'autres, comme le perlage, le tissage ou encore la danse de pow-wow. Il y a donc une nécessité de décloisonner les définitions et les catégories de l'art, les formes, les médiums et les activités créatives pour prendre en compte toutes les pratiques des Autochtones. Leurs pratiques sont davantage transdisciplinaires, portant une

discipline créative vers l'autre ou entre elles (Larivée et Eshräghi, 2020). Par exemple, l'artiste passe de la photographie à la peinture ou mélange les deux, puis travaille une pièce de théâtre et explore le perlage dans une performance qui mélange différents médiums et la participation des spect-acteurs. D'ailleurs, ces catégories sont surtout utilisées par les institutions de financement. La question de l'interdisciplinarité en art est bien documentée depuis plusieurs années, avec le concept d'indécidabilité (St-Gelais, 2008), par exemple, ou d'indiscernable (Boutet, 2016).

Déjà en 1972, Olive Patricia Dickason écrivait que « les Indiens ne distinguaient pas l'art de l'artisanat, leurs langues n'ont pas de terme signifiant "art" dans son acception occidentale » (Dickason, 1972, p. 10). C'est un constat renouvelé par Berlo et Phillips (2006), puis C. Lalonde (2013) et bien d'autres ensuite. Ce n'est pas que les Autochtones n'avaient pas d'appréciation pour le beau, l'esthétique et la créativité, au contraire. C'est plutôt que les milieux de l'art ont souvent intégré et réaffirmé des rapports coloniaux dans les définitions acceptées de l'art et ce que cela peut et doit représenter, excluant du même coup des types d'expressions artistiques autochtones. Les Autochtones ont ainsi subi des normes, des canons de l'art tout autant que les restrictions législatives largement documentées dans le premier et le deuxième chapitre de cette thèse. Bref, les artistes participantes ne se prononcent que très peu sur les débats contemporains qui « mettent en cause les frontières qui séparent l'art de ce qui n'en est pas » (Berlo et Phillips, 2006, p. 25). Comme le mentionnait Eruoma Awashish, « [d]ès que c'est un Autochtone qui le fait, c'est de l'art autochtone, avec n'importe quel moyen technologique. Si c'est pas un Autochtone qui le fait, c'est pas de l'art autochtone. C'est pas compliqué » (entrevue Eruoma Awashish, 25 juillet 2019). C'est donc pour favoriser cette approche, qui semblait faire consensus chez les participantes, que je l'ai adoptée.

Afin d'approcher des artistes intéressées par le thème de l'appropriation des outils numériques, j'ai pris en considération les catégories d'Annick Bureau, (2003), critique d'art, commissaire d'exposition et organisatrice de manifestations dans le champ de l'art et des technosciences. Elles m'ont permis d'éviter d'approcher des personnes qui ne seraient pas intéressées par le thème, sans toutefois exclure celles qui choisissent « volontairement » de ne pas utiliser les outils médiatiques. Bureau a identifié trois attitudes face à l'appropriation des médias par les artistes qui me permettent de cibler les participantes potentielles de cette thèse et d'organiser les informations du corpus. Selon Bureau (2003), les artistes peuvent :

[L]es ignorer – volontairement ou non –; les intégrer comme constituantes artistiques et esthétiques essentielles de l'œuvre et les rendre ainsi, d'une certaine manière, transparentes; les mettre en exergue, les prendre comme sujet, comme contenu même de la création (p. 37).

D'une part, cela me permet de sélectionner des personnes à contacter qui ont envie d'en parler et de l'autre, d'organiser l'information, mais aussi la posture de refus quand cela se présente, car le refus peut aussi être une forme de résistance. Même si cette classification n'est pas issue des épistémologies autochtones, elle me semblait pertinente.

4.8 Artistes participantes

Pour ma thèse, j'ai analysé les récits de onze artistes ayant amorcé une carrière en art entre 1990 et 2022. L'année 1990 est un repère en arts médiatiques au Kepek, selon Fisher (2000) et Poirier *et al.* (2016), et 2022 est l'année où j'ai terminé mes entrevues. J'ai fait le choix de définir un groupe de femmes artistes autochtones en évitant de me laisser prendre au piège des catégories admises en art et dans un esprit de décolonisation des catégories de genre. Inspirée par les propositions de la revue de l'exposition *Sakahàn* (2013)⁹⁰, je crois qu'il est important d'accueillir différentes formes d'art, surtout de ne pas penser l'art autochtone en évacuant des pratiques qui impliqueraient des créations dites plus artisanales, comme la broderie ou encore l'art du perlage, auquel s'adonne notamment Natasia Mukash. Que ce soit des arts vivants (performance, théâtre, danse) ou des arts visuels (peinture, broderie, perlage, sculpture, installation), je crois qu'il est possible d'explorer les pratiques de différentes artistes, sans les associer à des catégories qui seraient des représentations universitaires ou émanant des études en histoire de l'art, du milieu des arts, des formes d'imposition d'étiquette coloniale sur leurs créations. Je n'ai pas considéré le fait qu'elles aient eu une formation officielle, par exemple en beaux-arts. Je n'ai pas pris en compte, pour des raisons pragmatiques, plusieurs autres formes d'art, notamment le cinéma, la littérature et la musique. J'ai donc exclu volontairement les créations du Wapikoni mobile, projet de cinéma nomade autochtone créé dès

⁹⁰ Pour en savoir plus sur cette exposition unique, le lecteur peut aussi visiter ce site Web : <https://www.beaux-arts.ca/pour-professionnels/media/communiques/sakahàn-art-indigène-international-0>.

2004. Le Wapikoni se présente davantage comme un projet de cinéma et vidéo, selon une formule de visionnement assis, dans une salle. J'ai sélectionné des artistes du milieu des arts vivants et visuels afin de circonscrire la recherche qualitative. Chacune m'a proposé une œuvre intégrant un ou plusieurs dispositifs médiatiques ou numériques.

Les approches pour l'échantillonnage se sont faites à l'aide de différents outils et se sont réalisées en deux temps. Je ne pouvais pas repérer ces artistes en lisant des articles de revues spécialisées en art, car plusieurs artistes autochtones au Kepek sont actives, mais n'ont pas de réception critique notable, c'est-à-dire des créations et des pratiques documentées dans des articles, des reportages télé, des mémoires, des revues d'art ou dans les archives, comme en ont par exemple les artistes anishinabeg Nadia Myre ou encore Caroline Monnet. De rares articles sont publiés sur leurs pratiques et même Artexte, centre d'archives en art à Montréal, en possède peu. J'ai procédé en fonction de mes relations personnelles et cela m'a permis d'établir le premier contact, et de renouer avec des personnes que je n'avais pas vues depuis quelque temps.

À l'instar de Bernier et Perrault (1987), je me suis abandonnée « au hasard du terrain » en m'appuyant aussi sur la méthode « boule de neige » (Létourneau, 2006), qui consiste à prendre en compte les suggestions et les références des participantes potentielles, fournies par mes relations en considérant les personnes de genre fluide. Par exemple, Émilie Monnet, l'une des premières rencontrées, m'a suggéré de contacter Catherine Boivin, artiste atikamekw de Wemotaci. Mais Catherine Boivin a dû décliner, faute de temps. À la suggestion de mon directeur, j'ai tenté de lui offrir de la rencontrer dans sa communauté. Je n'ai pas eu de retour à ce moment. Le refus doit être respecté, comme prévu dans l'éthique. Cette méthode s'apparente à celle de Thompson (2011), qui présente une forme d'échantillonnage par réseau⁹¹, par personne interposée. Je rencontrais au hasard une artiste dans un événement culturel autochtone, comme un spectacle ou une exposition, et je prenais contact avec elle par les réseaux officiels en art⁹². Ainsi, j'ai rencontré Niap Saunders en allant voir *Aalaapi* au Théâtre d'Aujourd'hui, avec mon ami Charles Bender, un acteur wendat.

⁹¹ Un exemple de cet échantillonnage et son explication se trouvent dans ce texte de Thompson (2011).

⁹² Le travail de ces artistes, leurs démarches de création ainsi que leur rôle et signification pour la communauté autochtone au Kepek et ailleurs nécessitent qu'on s'y attarde. En ce sens, cette contribution répond à l'urgence de saisir l'opportunité de réfléchir à l'effervescence en art autochtone au Kepek.

La manière d'utiliser la radio communautaire et la vidéo dans la pièce de théâtre m'avait agréablement surprise et j'ai donc envoyé un message courriel à la responsable de la production, qui a fait suivre mon message à Niap et ainsi de suite.

Puis, j'ai exploré les usages possibles d'un terrain ethnographique en ligne, par les réseaux sociaux numériques, particulièrement Facebook et Instagram. La méthode « boule de neige », comme je l'ai résumée plus haut, transposée à Internet et aux RSN, m'a aussi permis d'élargir le cercle de mes connaissances et d'approcher des artistes que je connaissais moins. En ce sens, je demandais, par Messenger, des suggestions à certaines artistes que je connaissais déjà depuis longtemps. Je pouvais aussi prendre contact avec une nouvelle personne par ce même moyen et effectuer une demande d'amitié sur la plateforme Facebook et suivre les profils publics sur Instagram. En fait, il est possible de penser les RSN comme un « terrain d'analyse » au même titre qu'un autre terrain d'études anthropologiques, sociologiques, etc. (Berry, 2012; Pastinelli, 2011). Mais cela nécessite de respecter aussi les valeurs présentées plus haut. Si les RSN constituent le point d'entrée de la recherche, ils n'en sont pas le centre. Comme le soutient Madeleine Pastinelli (2011), il s'agit d'un terrain de recherche en soi, mais dans ma thèse, il est venu en soutien à mes approches et n'en constitue pas l'objet.

J'ai aussi pris en compte les sites Web autoréférentiels pour repérer des participantes potentielles. Je connaissais par exemple Soleil Launière, mais je ne savais pas qu'elle travaillait à ce moment-là, en 2017, à une performance numérique. Je l'ai lu en visitant son site Web. Il s'agissait d'explorer qui sont les artistes qui semblent, à première vue, avoir une expérience d'appropriation de la technologie numérique dans leurs pratiques. Je repérais les artistes qui utilisaient les montages sonores multipistes complexes, impliquant des montages à l'ordinateur, les montages photographiques, les illustrations numérisées, les vidéos, etc. J'ai un peu procédé sans définir une pratique, car elles sont très peu à s'y identifier et à y avoir recours. Je n'ai pas non plus tenté de spécifier un thème, par exemple, la décolonisation des stéréotypes ou encore les spatiotemporalités autochtones. Je souhaitais connaître les pratiques, rencontrer les artistes et éviter de catégoriser avant les rencontres. Pour des raisons éthiques et pour faciliter les processus, j'ai choisi de travailler avec des adultes. La majorité de leurs activités sont consacrées, en général, à la création et elles souhaitent « vivre de leur art ».

4.9 Étape des entrevues

Voici comment se sont déroulées les entrevues avec les participantes à la thèse. Le tout s'est effectué en face à face avec les artistes à l'endroit qui leur convenait au cours de l'année 2019. Un cercle de partage, en ligne, s'est ajouté à la démarche par la suite, durant la pandémie de COVID-19, à l'automne 2020. Lors de ce cercle, il était question d'appropriation de la technologie numérique et de la transformation de la pratique pour la diriger vers des propositions numériques. Si les artistes n'avaient pas nécessairement de solutions directement liées à leurs pratiques face à la situation pandémique, les événements offraient une occasion très particulière et méritaient d'être documentés à l'intérieur de cette thèse⁹³. Un projet auquel j'ai renoncé par la suite. Il pourrait par contre faire l'objet d'un article.

4.9.1 Préentrevues et choix des participantes

J'ai d'abord réalisé quatre préentrevues avant de débiter les entrevues officielles entre 2017 et 2018. Elles m'ont permis de relever certaines thématiques récurrentes, les catégories émergentes (Bertaux, 2016; Paillé, 1994) à explorer dans les entrevues subséquentes.

J'ai ainsi discuté avec Natasia Mukash pour connaître son intérêt lors de l'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec, convoqué par Ondinnok, une compagnie de théâtre autochtone, dans le cadre du Printemps autochtone d'Art 3⁹⁴. J'ai ensuite rencontré dans un café montréalais Émilie Monnet, puis Soleil Launière dans un petit restaurant près de l'École nationale de théâtre, où elle suivait une formation en théâtre. Finalement, comme elle a eu un empêchement de dernière minute, j'ai échangé avec Niap Saunders par téléphone. Lors de ces préentrevues, ces

⁹³ Le cercle diffusé le 23 octobre 2020 s'intitulait Connexion sous haute-tension : Quelle place pour les femmes artistes autochtones à l'ère du numérique? Pour le diffuser, j'ai obtenu le soutien du GRIAAC/CIÉRA-MTL (Groupe de recherche interdisciplinaire sur les affirmations autochtones contemporaines et l'antenne montréalaise du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones), Terres en Vues, société pour la diffusion de la culture autochtone, le Département d'histoire de l'art et la Concentration en études autochtones de l'UQAM. Il est possible d'obtenir de l'information et un lien vers le cercle diffusé sur la chaîne YouTube sur ce site Web : <https://www.ciera.ulaval.ca/connexion-sous-haute-tension-quelle-place-pour-les-femmes-artistes-autochtones-l-re-du-num-rique>.

⁹⁴ Pour en savoir davantage, le lecteur peut visiter le site Web d'Ondinnok : <http://www.ondinnok.org/fr/plus-que-du-theatre/etat-des-lieux-sur-la-situation-des-arts-autochtones-au-quebec/>.

artistes m’ont amenée à reformuler mes questions, dans les règles éthiques, à explorer de nouvelles avenues et surtout à renouveler mes relations ou encore à en créer, comme avec Niap.

J’ai donc réussi à rencontrer onze artistes des communautés autochtones et villages inuit sur le territoire du Kepek, entre 2019 et 2022. Toutes s’identifient comme artistes ou sont reconnues comme telles par leurs pairs, un réseau d’artistes autochtones. Elles ont entre 18 et 70 ans et proviennent des quatre directions.

Tableau 4.1 : Liste des artistes participantes approchées et signataires du Formulaire

	Prénom et nom	Nation et communauté	Pratique et site Web
1	Soleil Launière	Pekuakamiulnuatsh	Artiste multidisciplinaire http://soleil-launiere.com/
2	Émilie Monnet	Anishinabe (Kitigan Zibi)	Artiste pluridisciplinaire https://onishka.org/emilie-monnet/
3	Christine Sioui Wawanoloath	Abénakise (Odanak)	Artiste multidisciplinaire https://iosazaso.wixsite.com/sioui-wawanoloath
4	Sophie Kurtness	Pekuakamiulnuatsh	Artiste et graphiste
5	Niap Saunders	Inuk (Kuujjuaq)	Artiste en arts visuels
6	Caroline Monnet	Anishinabe (Kitigan Zibi)	Artiste en arts visuels https://carolinemonnet.ca/
7	Natasia Mukash	Crie-waban-aki (Whapmagoostui-Odanak)	Artiste en arts visuels https://www.nanatasis.ca/bio
8	Skawennati	Kanien’kehá:ka (Kahnawake)	Artiste https://www.skawennati.com/
9	Sonia Robertson	Pekuakamilnuatsh	Artiste, commissaire en art et art-thérapeute https://puamuna.com/
10	Eruoma Awashish	Atikamekw-Nehirowisiw (Opitciwan)	Artiste en arts visuels (multidisciplinaire)
11	Jani Bellefleur-Kaltush	Innue (Nutakuan)	Cinéaste

D’autres artistes ayant des trajectoires similaires m’ont permis d’alimenter mes réflexions à travers des conférences publiques, comme Meky Ottawa, de Manawan. Puis Catherine Boivin, de Wemotaci, a accepté de participer au cercle de partage en ligne, qui a été rendu public et accessible à tous. On ne peut pas considérer qu’il s’agit d’une large consultation, comme le recommande FAQ

dans ses lignes directrices (2012), mais considérant que ma recherche est aussi enrichie de réflexions sur une sélection d'œuvres, j'ai dû m'assurer de sa faisabilité dans des temps raisonnables. Je mise aussi sur une description détaillée et riche de mes entrevues et observations, de même que sur mes observations des œuvres suggérées, pour m'assurer de sa valeur dite scientifique (Gaudet et Robert, 2018; Geertz, 1973).

4.9.2 Entrevues et rencontres nomades

J'ai ensuite commencé les entrevues officielles, semi-dirigées, sur des thèmes en lien avec l'utilisation de technologies numériques dans les pratiques artistiques des participantes, en les enregistrant sur mon iPhone. Avant chaque rencontre, j'envoyais à la participante une lettre d'invitation et le Formulaire d'information et de consentement (Annexe 1). Chacune l'a signé, après une explication et une lecture en commun. Une compensation financière pour leur participation a été octroyée. Elles ont toutes accepté d'être identifiées, sauf une. Malheureusement, je n'ai pas tenu compte de l'entrevue, car le but était d'explorer les pratiques et, par conséquent, il devenait difficile de préserver son anonymat.

Je n'ai pas beaucoup misé sur la photographie ethnographique ou encore la vidéo. Je prenais des notes de terrain sur les détails lors de nos rencontres et les événements entourant celles-ci, mais il me semblait que l'information accumulée avec des photographies et des vidéos était très lourde à gérer avec les artistes rencontrées. Elles étaient souvent très occupées, mais vraiment très généreuses dans leurs propos. Cette information photographique est ainsi très irrégulière. Pour pallier ce manque d'information, je voulais m'attarder à certaines œuvres intégrant des supports médiatiques et numériques comme stratégie artistique. Par ailleurs, les œuvres performatives, même pour les pratiques auxquelles j'ai pu assister, se sont déroulées dans des salles très sombres. Les artistes de performance m'invitaient à venir lorsque le projet était assez avancé, ce qui signifiait qu'obtenir des photographies ou de la vidéo n'était pas une option. Si je voulais en avoir, il fallait me tourner vers les vidéos officielles qu'elles avaient prévues, comme ce fut le cas de Soleil Launière, qui faisait affaire avec une équipe de techniciens professionnels pour l'œuvre *Umanishish*.

J'ai rencontré d'abord une aînée du groupe, Christine Sioui Wawanoloath, qui a débuté sa pratique dans les années 1970, ce qui m'offrait un historique intéressant. Elle m'a donné rendez-vous chez elle à Odanak⁹⁵. Puis Sonia Robertson m'a invitée au local de Kamishkak'art, à Mashteuiatsh, l'endroit où elle créait en 2019. Eruoma Awashish m'a conviée à son local d'artiste à Mashteuiatsh. Skawennati m'a donné rendez-vous au laboratoire AbTec, de Concordia, son lieu de travail. Émilie Monnet m'a reçue chez elle, tout comme Soleil Launière. Caroline Monnet m'a donné rendez-vous à son atelier de Montréal, dans le Mile-End. Une entrevue a été réalisée en ligne, par audioconférence sur Messenger, avec Natasia Mukash, de Whapmagoostui, les coûts de déplacement en avion vers cette communauté crie étant particulièrement élevés et les lieux pour y résider, restreints. La relation existait depuis quelques années déjà, puisque j'avais travaillé avec son frère pendant de nombreuses années à CBC North. Si j'étais allée la visiter, je crois qu'une certaine gêne liée à ma présence à la maison lors de sa pratique m'aurait habitée, d'autant qu'elle-même luttait pour obtenir une résidence dans son village. La dernière entrevue avec Sophie Kurtness, de Mashteuiatsh, a dû être réalisée par Zoom, à cause de la pandémie de COVID-19. Mais j'ai réussi à voir son œuvre de réalité augmentée à deux reprises : une première fois en février 2022, à Saguenay, puis à la Galerie de l'UQAM en février 2023. J'ai aussi procédé de cette façon pour l'entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush. Je documentais la même œuvre que celle d'Eruoma Awashish, puisque Jani a surtout une démarche cinématographique. Nous avons échangé par Zoom, à la fin de mon processus de collecte de données.

J'ai aussi ajusté ma définition des technologies pour davantage la penser en termes de continuité technologique et j'ai adopté finalement le terme « arts médiatiques et numériques et usage de technologies médiatiques ».

⁹⁵ Quelques jours après ma rencontre, j'ai discuté avec l'un de ses fils, qui m'a informée qu'elle préférait les questionnaires aux longues entrevues qui prenaient énormément de temps. Je me suis demandé justement si l'ethnographie était une bonne démarche avec les artistes autochtones, qui semblent souvent débordées (note personnelle, avril 2019).

4.9.3 Éléments rituels

J'ai tenté d'intégrer à ma pratique de recherche des éléments « spirituels »⁹⁶ et surtout de donner de la valeur aux rituels, comme le suggère S. Wilson (2008). Celui-ci invite au respect des ancêtres, à prendre en considération les cérémonies, le rituel, le rêve, par exemple, pour orienter la recherche, les découvertes, les choix conceptuels, etc. Prendre en considération les ancêtres, les histoires des parents et des grands-parents, et plus largement d'une communauté et d'une nation, amène à un décorticage des relations de pouvoir engendrées par les mesures coloniales et l'assimilation. Comme en ont témoigné plusieurs des artistes participantes, ces mesures ont des incidences dans leurs familles et celles des Autochtones en général, qu'ils vivent dans ou hors des réserves, au sens de la *Loi sur les Indiens* (perte de la connaissance de la langue, perte des savoir-faire et des savoir-être, interruption dans la transmission des connaissances, des mémoires, du lien au territoire, etc.). Je pense ici à ma propre expérience pour rendre hommage à mes ancêtres ou les honorer à l'aide de ce processus de recherche. Par exemple, dans ma recherche, pour m'engager dans ces relations, j'ai dû tenter d'échanger avec les membres plus âgés de ma famille et de ma parenté élargie pour réfléchir au sens que je pourrais extraire de la proposition de S. Wilson (2008), qui recommande notamment d'honorer les ancêtres.

J'ai donc choisi d'offrir aux participantes des petits sachets de tabac, une herbe sacrée, selon des aînés et aînées que j'ai rencontrés au cours de ma vie. J'ai aussi de manière régulière pratiqué la fumigation à l'aide de la sauge, comme on me l'avait appris lors de rituels en communauté. Avant chaque entrevue, je prenais donc un temps pour prier et demander d'être guidée à travers ma démarche de recherche. Je notais alors dans mon calepin que j'avais le sentiment de me transformer en « stéréotype autochtone qui fait brûler de la sauge », ne sachant plus si je le faisais pour moi ou pour la forme (Notes personnelles, mai 2019). J'ai pensé aussi respecter les croyances de chacune en prenant soin de ne pas imposer de rituels aux artistes rencontrées. Par exemple, je savais que Caroline Monnet ne voulait pas que l'on dise de son œuvre qu'elle est « spirituelle », comme elle me l'avait mentionné au téléphone. J'ai ainsi hésité à lui apporter du tabac afin de ne pas imposer un angle à ma recherche. Sonia Robertson m'a dit de son côté que le sachet de tabac devait être

⁹⁶ Il s'agit du mot que plusieurs artistes ont utilisé au cours des entrevues. Elles n'utilisent pas les termes « religion », « religiosité » ou « cosmologies ».

réservé aux demandes, aux offrandes aux aînés et aînées et aux cérémonies. Les autres m'ont remerciée pour le cadeau. Je n'ai pas donné de sachet à Niap Saunders, une Inuk, qui n'a pas les mêmes rituels que les artistes des Premières Nations.

4.9.4 La langue d'approche et d'entrevue

La langue d'échange a varié entre le français et l'anglais. Aucune participante n'a demandé d'utiliser sa langue maternelle autochtone, mais il faut dire que plusieurs ne la connaissaient pas suffisamment pour l'utiliser couramment, outre Eruoma Awashish, Jani Bellefleur-Kaltush et Niap Saunders. J'aurais pu, selon les besoins, offrir un service de traduction. Cela a d'ailleurs été proposé à chacune lors de la signature du formulaire de consentement. Deux entrevues se sont déroulées entièrement en anglais, celles de Natasia Mukash et de Skawennati. La grille d'entrevue (Annexe 3) a été rédigée en anglais et en français, ce qui me permettait d'avoir l'aisance nécessaire dans chacune des langues d'usage des participantes, pour qu'elles se sentent à l'aise de s'exprimer à leur rythme.

4.10 Méthode d'analyse des données : développement d'un outil pratique

Pour analyser les données découlant des entrevues et des observations *in situ*, j'ai dû développer deux méthodes qui seront davantage détaillées dans le prochain chapitre. L'une est en lien avec les entrevues et les observations lors des rencontres durant la recherche. L'autre est en lien avec les modalités d'incorporation des outils médiatiques et numériques dans les œuvres. Cet élément a nécessité de multiples réflexions qui ont dû être ajustées durant les rencontres, les analyses et la rédaction. D'ailleurs, tout cela se déroule sous forme de chassé-croisé, par itération.

Pour analyser les entrevues, j'ai utilisé le logiciel NVivo ("QSR International Ltd.," 2018) pour effectuer mes premières analyses thématiques et procéder à une première organisation verticale de chaque entrevue. C'est-à-dire que j'ai analysé individuellement chaque entrevue, en identifiant des thématiques, sous forme de phrases assez générales. J'ai choisi de m'inspirer de Bertaux (2016), qui suggère de réorganiser l'information et de retrouver la structure diachronique du récit, mais en fonction d'événements transformateurs précis. Les participantes racontent souvent de façon très organique et ne suivent pas une trame narrative linéaire. J'y vois des cycles, des boucles, comme le font parfois les aînés et aînées des communautés avec des sauts dans le temps, des aller-retour

sur les souvenirs, puis des réflexions sur les projets futurs. Mais comme je dois écrire, j'essaie d'organiser l'information pour que la personne qui lira suive la logique à travers tous ces récits. J'arrive quand même à repérer le moment où la pratique a commencé, comment cela s'est transformé, pourquoi elle a changé, les relations qui l'ont influencée et ce que cela a apporté aux artistes en détectant les facteurs de transition. Par exemple, l'ordinateur n'a pas été employé par les artistes avant le tournant des années 1990; avant, les outils technologiques étaient différents, je pense à la photographie analogique (argentique), à la caméra avec les rubans, aux cassettes audio ou vidéo, aux ondes radio, etc. Auparavant, la technologie était moins accessible aussi. J'ai donc effectué une analyse verticale des entrevues pour repérer les thèmes liés aux réalisations artistiques, par exemple, si les participantes voulaient traiter de la mémoire, de l'identité ou du territoire dans une œuvre. Puis, j'ai identifié les thèmes liés à des moments de transformation technologique pour la mettre en lien avec leurs pratiques artistiques de manière diachronique. J'ai aussi combiné cette organisation à une analyse thématique, donc les moments où les artistes parlaient des technologies dans leurs pratiques. J'ai exploré la teneur critique de l'utilisation des technologies, les discours optimistes, utopiques et descriptifs, puis les discours dystopiques ou négatifs de leurs appropriations. J'ai tenté de comprendre leurs relations à ces outils, en termes de formation, d'exploration intuitive, critique ou encore de collaboration. J'ai aussi noté les propos sur les stratégies esthétiques mises de l'avant, que ce soit l'interaction, l'immersion, les ambiances et les sonorités, etc. Ces notes me permettent d'interpréter les œuvres en les liant à l'intention de l'artiste. J'ai aussi remarqué que certaines femmes ont participé à des œuvres médiatiques, mais qu'elles étaient figurantes, ce que je ne savais pas de prime à bord. Le prochain chapitre explique davantage comment j'ai organisé l'information du corpus et ce que j'ai retenu des entrevues et des œuvres.

4.11 Limites éthiques

En ce qui concerne les approches effectuées par Internet et les RSN à l'étape du recrutement, j'ai dû explorer davantage d'articles scientifiques sur ces processus ethnographiques en ligne. Certes, le Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador (APNQL, 2014) et le document *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones* ont servi au développement de mes processus éthiques, mais comme leur publication date respectivement de 2012 et de 2014, les recherches impliquant Internet ou les réseaux sociaux comme terrain ethnographique y sont peu discutées.

Toutes les autorisations ont été respectées pour la diffusion des œuvres à l'étude. D'ailleurs, durant cette période, j'ai rédigé, en collaboration avec le professeur Laurent Jérôme, un chapitre de livre consacré aux représentations de deux artistes autochtones en ligne, notamment Skawennati (Nepton Hotte et Jérôme, 2021). Si les artistes nous ont donné la permission de les utiliser par Messenger et par courriel, certaines photographies, captées par un photographe professionnel, mais diffusées sur la page Facebook des artistes, nécessitaient que nous demandions les droits au photographe, même si elles sont publiques dans les RSN. Skawennati, qui participe à cette thèse, voulait éviter que nous utilisions des captures d'écran du machinima en ligne TimeTraveller. Le terme est un mot-valise pour machine et cinéma. Il s'agit de créations numériques de courts films vidéo. Elle nous a fourni des images en haute résolution, qui ne correspondaient pas nécessairement à ce que nous avions sélectionné au départ. Il a fallu plusieurs échanges par courriel pour nous comprendre mutuellement et obtenir les images. Mais le suivi a été cordial et nous avons réussi à ajuster le texte et nos analyses en fonction des images fournies. Je dois d'ailleurs mentionner que durant une partie de la rédaction de ce chapitre et les demandes d'autorisation des images, la pandémie de COVID-19 avait éclaté, et Skawennati n'avait pas accès à son bureau à l'Université Concordia. La maison d'édition de ce livre écrit sous la direction de Françoise Dussart et Sylvie Poirier (2021) a demandé de nombreuses permissions pour l'utilisation d'images dans des RSN et la remédiation de photographies. L'expérience a été formatrice. Mais il me semble que cela devra faire partie d'un projet subséquent pour les Autochtones qui développent des protocoles de recherche.

4.12 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai expliqué comment j'ai procédé pour approcher les artistes participantes et la manière dont j'allais constituer le corpus, où la parole des femmes autochtones était centrale dans la méthodologie et les analyses subséquentes. D'ailleurs, en histoire de l'art, dans les années 1980, même 1990, il était assez rare de procéder par entrevue. Ce serait à mon avis contraire aux épistémologies autochtones que de ne pas inclure leurs récits, puisque ce sont des épistémologies relationnelles. J'ai aussi énoncé les processus éthiques adoptés dans cette thèse et les valeurs clés mises de l'avant. Il me semble important de rappeler en terminant que ces valeurs ont été approuvées par les participantes. J'ai aussi présenté l'échantillonnage, certains détails des rencontres nomades, incorporés, où l'idée de relations entre Autochtones était mise de l'avant,

dans un esprit de réciprocité. Je n'ai pas suivi de protocole éthique en particulier, mais j'en ai taillé un sur mesure, à la lumière du développement des relations établies et nourries, et des textes sur ce sujet. Cela m'a amenée aussi à ressentir une insécurité quant à la pertinence de la recherche, du fait que je n'étais pas ancrée dans une communauté ou une nation et que chaque artiste se saisissait d'une telle liberté que leurs pratiques et récits étaient pluriels. D'ailleurs, les artistes rencontrées n'étaient pas nécessairement des artistes du multimédia ou de l'art numérique. Mais elles ont eu l'occasion d'en faire une exploration. Ma recherche m'a amenée, sans que ce ne fût l'objectif au départ, à approcher des artistes qui ont une pratique reconnue dans des arts reconnus, dans une certaine mesure, par les milieux de l'art multi. Alors, contrairement à une recherche où il aurait été question des pratiques dites féminines, comme la couture ou le perlage, j'ai rencontré des artistes qui ont une carrière et déjà un parcours riche d'expériences variées.

En ce sens, c'est un grand désir de liberté et de découverte que j'ai retrouvé chez les artistes rencontrées en entrevue, entre la ville et le territoire, à travers leurs démarches créatives. Elles ont appris des savoir-faire, elles ont écouté des récits, elles ont voyagé sur le territoire, « cultivé le jardin de leurs pratiques artistiques », comme l'a rappelé l'artiste Émilie Monnet, lors d'une conférence en ligne⁹⁷, elles ont essayé d'apprendre la langue, etc. Le travail de (ré)appropriation des savoir-faire et savoir-être se poursuit, au-delà d'un exercice de la mémoire, plutôt dans le mouvement du corps, en déplacement dans les territoires traversés, en rencontre avec les autres Autochtones. Comme moi, elles ont amélioré leurs connaissances de leurs cultures et de leurs langues respectives par tous les moyens possibles, avec soif, enthousiasme, surmontant les défis, les imprévus, le froid, le vent, les retards, la pandémie... Elles ont affirmé une souveraineté, à travers leur récit, par leur pratique.

⁹⁷ La conférence que j'ai organisée, en collaboration avec le Centre interuniversitaire de recherches et d'études autochtones et Terres en Vues, société pour la diffusion des cultures autochtones, s'intitulait « Connexion sous haute-tension : Quelle place pour les femmes artistes autochtones à l'ère du numérique? ». L'événement en ligne, enregistré et diffusé durant la pandémie de COVID-19, le 23 octobre 2020, était l'occasion de réfléchir aux technologies numériques comme outils salutaires d'affirmation, armes de défense des droits des femmes autochtones, mais aussi comme sources de tensions et de ruptures avec les modes d'expression privilégiés des artistes. Les participants ont pu entendre Émilie Monnet, artiste d'origines anishinabe et française, Catherine Boivin, Atikamekw, et Soleil Launière, Ilnue.

PARTIE 2 – RÉSULTATS

CHAPITRE V

CORPUS : PERCEPTIONS DES ARTS MÉDIATIQUES, NUMÉRIQUES ET ŒUVRES À L'ÉTUDE

Introduction

Dans ce chapitre, je présente le processus qui a permis l'identification et la sélection du corpus à l'étude. Comme l'a déjà avancé Paillard (2013), définir une catégorie « arts numériques et médiatiques » peut s'avérer complexe. Non seulement beaucoup d'artistes les utilisent quotidiennement dans leurs pratiques, mais comme le démontrent bien des catalogues d'expositions autochtones (Dickenson *et al.*, 2020; Hill, 2013; Ritter *et al.*, 2012) ou non autochtones, cette catégorie devient un « véritable fourre-tout » d'œuvres protéiformes (Paillard, 2013). J'ai donc procédé à une classification, en tenant compte des limites conceptuelles de ce champ d'études, en observant les œuvres et en discutant avec les artistes. Dans cet exercice, j'emploie en plus la méthode que je nomme *ashtateu*, terme innu qui signifie « il suit les traces de quelqu'un en sens inverse pour voir d'où il vient », abordé dans la méthodologie. Cela me permet de traiter de la question de la démocratisation des outils médiatiques et numériques, c'est-à-dire leur accessibilité pour les participantes. Réalisé en plusieurs étapes, ce processus a permis de dégager différents thèmes récurrents dans les entrevues (Blais et Martineau, 2006), mais aussi dans les œuvres des artistes qui ont participé à cette recherche. Pour l'analyse que je présenterai dans les chapitres suivants, j'ai dû sélectionner certaines œuvres et choisir des thèmes précis, et en éliminer d'autres, selon des critères de discrimination opérationnels déterminés. Ce chapitre a donc pour objectif de présenter ce corpus.

Dans un premier temps, je propose de mieux comprendre le profil des artistes, en présentant quelques informations biographiques sur les participantes (âge, lieu d'origine, milieu de vie, études, langues, etc.). Je livrerai quelques réflexions et constats sur ces données quantitatives, par exemple, si leurs études ont influencé leurs créations, si les lieux géographiques de pratique améliorent les collaborations, etc.

Je présenterai, dans un deuxième temps, les thèmes retenus à partir des récits de pratique des participantes. J'ai choisi de retenir certains thèmes et d'en éliminer d'autres, moins pertinents, soit parce que peu de participantes en parlaient, soit parce que cela m'éloignait des objectifs de recherche proposés dans le cadre de cette thèse. Il s'agit donc de présenter les critères de discrimination opérationnels. Je rappelle une fois de plus que je propose d'explorer les interactions et relations complexes entre les supports médiatiques et les artistes. La collecte d'information a été beaucoup plus vaste que prévu. Les thèmes sont très nombreux, allant des relations familiales aux expériences à l'international. J'ai donc effectué des choix pour analyser précisément les relations aux médias, selon Bureaud (2003), et répondre aux objectifs fixés dans cette thèse, lesquels ont été énoncés en cours de route dans le cadre de ce processus itératif.

À partir de cette sélection réduite de thèmes, j'ai formulé un premier grand thème d'analyse intitulé « Initiations et relations aux médias ». Ce grand thème fait référence à l'historique des pratiques des participantes en relation aux outils médiatiques, c'est-à-dire la prise de contact avec les outils, les formations, les relations influentes qui ont amené les artistes à adopter ces outils (amis, familles, réseaux de contacts, etc.), la qualité de leurs expériences et leurs choix créatifs, etc. Comme le sociologue de l'art Howard Becker (1988) le soulignait dans *Les mondes de l'art*, les artistes pensent et conçoivent les œuvres en fonction de certains réseaux de diffusion, de l'accessibilité des techniques, des financements, des coûts de réalisation, etc. Cette affirmation ne prend pas en compte les relations autochtones et l'intentionnalité des artistes, qui parfois font de l'art pour se guérir, pour célébrer des récits, etc. Becker tient surtout compte de l'aspect mercantile de l'art et des marchés de l'art contemporain, ce qui correspond à des modalités opérationnelles de certaines personnes participantes, mais pas toutes. Par ailleurs, dans le contexte patriarcal et colonial du Canada, il m'importe de savoir ce que les participantes autochtones connaissent des processus de création médiatiques et numériques, les formations auxquelles elles ont participé et si elles font partie d'un réseau d'échange leur permettant de se réaliser comme créatrices dans les milieux des arts médiatiques et numériques. En plus des récits, je prends appui sur des œuvres qui me servent d'étude de cas et qui seront présentées dans la section 5.4 de ce chapitre. J'ai divisé les œuvres en deux catégories : l'une traite des technologies médiatiques et numériques en tant que métadiscours de l'œuvre, donc thème de l'œuvre, et l'autre, des usages des technologies comme stratégie artistique au service de l'esthétique ou plus simplement comme expérience intuitive. Je me suis

appuyée sur les catégories de Bureau (2003) pour formuler le thème « Attitudes face aux outils médiatiques » regroupant ces deux catégories, que je précise un peu plus loin.

Comme je désire effectuer un décentrement dans les processus de recherche, il m'importe d'atténuer la hiérarchisation dans la production de connaissances et de valoriser les paroles des artistes participantes. Je combine donc mes interprétations et analyses des œuvres et les récits des artistes. J'ai identifié dans leurs récits des éléments concernant les matières, signes, symboles, couleurs, formes, etc., en relation notamment à l'objet « média », ou des termes comme « images, mouvement, lumière, sources, sons, immersion, interactivité », etc. Le vocabulaire sur les dispositifs⁹⁸ s'inspire des propositions habituellement traitées en arts médiatiques et numériques, comme dans les écrits d'Ellestrom, Manovich, Poissant, Lalonde, etc.

5.1 Données biographiques sur les participantes

Voici les données recueillies auprès des participantes.

5.1.1 Âge et rôles familiaux

Pour débiter, pour chacune des participantes, j'ai recueilli des informations de base (âge, pratiques, outils utilisés, famille, origines, formation, genre, niveau d'étude, etc.) en vue de les croiser avec d'autres facteurs, si cela était possible. Les onze participantes à cette recherche avaient entre 27 et 65 ans lors des entrevues, qui se sont déroulées entre avril 2019 et avril 2022 (2 ans)⁹⁹. Elles se sont identifiées majoritairement comme femme, sauf une qui préférait ne pas se voir attribuer un genre. Une seule était récemment mariée et neuf d'entre elles ont indiqué avoir un partenaire de vie. Plus de la moitié d'entre elles sont mères et ont entre un et quatre enfants. Deux sont grands-mères. Lors des entrevues, lorsque la question de leur occupation principale était posée, beaucoup

⁹⁸ Il ne s'agit pas du sens philosophique du terme « dispositif », développé par Michel Foucault (Gros, 1996), largement documenté, et qui concerne les institutions et les relations de pouvoir. Ce n'est pas que les outils médiatiques ne s'inscrivent pas dans un régime de visibilité et de pouvoir, mais je l'utilise ici au sens d'appareil médiatique, technique.

⁹⁹ Même si la pandémie de COVID-19 a sévi à partir de janvier 2020, j'ai réussi à réaliser la majorité des entrevues en présence des artistes.

ont répondu qu'elles étaient mères avant d'être artistes. Elles se définissaient ainsi d'abord selon un rôle familial, puis par leur nation d'origine ou d'appartenance et enfin par leur travail artistique.

Tableau 5.1 : Âge des participantes

Tranche d'âge	Nombre de participantes	Prénom et nom	Nation
56-65	1	Christine Sioui Wawanoloat	Wendat-abénakis
46-55	1	Sonia Robertson	Inue
36-45	3	Eruoma Awashish Natasia Mukash Émilie Monnet	Atikamekw Crie-abénakis Française et Anishinabe
25-35	5	Soleil Launière Sophie Kurtness Caroline Monnet Niap Saunders Jani Bellefleur- Kaltush	Inue Inue Française et Anishinabe Inuk Innue

5.1.2 Lieux de résidence

Seulement quatre d'entre elles habitent leur communauté d'origine, mais huit ont tout de même grandi dans leur communauté, dont une dans une municipalité du Nunavik jusqu'à l'adolescence. Elles ont presque toutes de la parenté qui y habite. Quatre vivent dans les territoires ancestraux de leur nation d'appartenance, mais à l'extérieur de la communauté. Par exemple, Jani Bellefleur-Kaltush, de Natashquan, habite Sept-Îles, Eruoma Awashish habite Saint-Prime et Émilie Monnet habite l'Outaouais. Et enfin, quatre vivent en milieu urbain : Caroline Monnet, Skawennati, Soleil Launière et Niap Saunders. Je ne situe donc pas la recherche en milieu urbain, rural ou en région. Leurs lieux de résidence se sont modifiés tout au long de leur vie, selon leurs projets et formations. Mais une majorité des participantes ont une expérience de vie reliée à une communauté autochtone où elles ont fait des visites fréquentes. Je remarque dans le récit des participantes qu'elles ont une grande mobilité (Desbiens et Hirt, 2012; Kermoal et Lévesque, 2010) entre la communauté et les milieux urbains ou encore les territoires ancestraux, et ce, même quand peu de membres de leur famille élargie habitent encore la communauté, comme c'est le cas de Caroline et Émilie Monnet. En fait, elles sont aussi les seules qui habitent à l'extérieur de la « réserve » depuis deux générations.

5.1.3 Langue maternelle et d'expression

La majorité des artistes participantes sont francophones, mais trois ont pour langue maternelle une langue autochtone et trois participantes peuvent converser dans une de ces langues (Niap Saunders, Eruoma Awashish et Jani Bellefleur-Kaltush). Deux s'expriment en anglais dans les entrevues (Natasia Mukash et Skawennati). Aucune n'a demandé de traduction dans les langues autochtones. Cinq artistes peuvent s'exprimer dans plus de trois langues, notamment l'espagnol et le portugais, incluant les langues autochtones. Presque toutes les artistes qui ne parlent pas couramment les langues autochtones diront suivre des formations pour les apprendre. Il s'agit d'une préoccupation exprimée par chacune d'elles et qu'elles investissent dans leurs créations, leurs processus créatifs.

5.1.4 Trajectoires de formation scolaire et professionnelle

Neuf participantes avaient cessé leurs études et disaient suivre à l'occasion une formation pour améliorer leur art. Deux participantes ont comme plus haut niveau d'étude un niveau collégial (reconnu au Kepek comme le cégep), qui inclut des collèges privés professionnels (Niap Saunders, Natasia Mukash). Deux ont un diplôme secondaire et ont suivi des formations professionnelles variées (Christine Sioui Wawanoloath, Soleil Launière et Jani Bellefleur-Kaltush). Quatre des répondantes ont une formation universitaire de premier cycle. Trois participantes se sont rendues au 2^e cycle universitaire : deux ont une maîtrise (Émilie Monnet et Sonia Robertson), et une est en voie de l'obtenir (Eruoma Awashish). Plusieurs n'ont pas adopté un cheminement régulier de formation, c'est-à-dire en passant du secondaire au collégial et si nécessaire, en terminant à l'université. Elles ont fait de fréquents retours aux études. Si je croise les âges et la formation, j'obtiens le tableau suivant.

Tableau 5.2 : Âge et formation scolaire

Tranches d'âge	Nombre de participantes	Formation professionnelle	Formation collégiale	Université 1^{er} cycle	Université 2^e cycle
56-65	1	1			
46-55	1				1
36-45	4		1	1	2
25-35	4	1		3	

Une personne participante n'a pas voulu m'indiquer son âge ou la tranche d'âge à laquelle elle s'identifiait. Les deux tableaux ont donc 10 entrées. De manière générale, les artistes participantes ont des formations assez avancées et, même si certaines ont interrompu leurs études secondaires, elles ont poursuivi plus tard, soit après une grossesse, soit après un décrochage scolaire pour des raisons personnelles, puis ont été en formation professionnelle ou au cégep. Elles sont également autodidactes.

J'ai constaté qu'elles ont toutes des formations techniques, liées aux ordinateurs, aux plateformes et logiciels de création audiovisuelle ou de graphisme : Photoshop, Illustrator, photographie, Artivive, etc. Soit les participantes ont eu un premier contact avec les technologies durant leurs années au secondaire, surtout les plus jeunes, soit cela s'est fait au cégep et à l'université.

5.1.5 Emploi, occupation et financement

La plupart m'ont dit qu'elles sont artistes et que c'est leur « emploi », certaines sont commissaires (Natasia Mukash, Eruoma Awashish et Sonia Robertson – également première art-thérapeute ilnue au Kepek). Leur travail artistique est leur occupation principale, d'une certaine manière, sauf si elles sont mères. Elles ont aussi souvent d'autres occupations relatives aux métiers d'artiste pour obtenir un revenu, comme Sophie Kurtness, qui est graphiste, ou une personne comme Jani Bellefleur-Kaltush, surtout cinéaste. La majorité sont donc travailleuses autonomes, mais certaines ont des contrats et des emplois au sein d'organismes en art, de centres d'artistes ou encore de musées. Je n'ai pas compilé d'information concernant leur revenu. Toutes se sont déplacées pour des emplois ou des formations dans les milieux urbains, que ce soit à Québec, Montréal, Chicoutimi, Sept-Îles, Winnipeg, Ottawa, etc.

J'ai aussi appris lors des entrevues que sur les onze artistes rencontrées, six avaient déjà effectué des demandes de subventions, avec succès, soit dans un programme fédéral, soit dans un programme provincial. Sur le site Web du Conseil des arts du Canada (CAC)¹⁰⁰, les données des subventions entre 2014 et 2021 sont disponibles. Pour les subventions du Conseil des arts et des

¹⁰⁰ Les rapports et tableaux de données du Conseil des arts du Canada sont disponibles sur ce site : <https://conseildesarts.ca/recherche/tableaux-de-donnees>.

lettres du Québec (CALQ)¹⁰¹, il est possible d’avoir les informations des années 2003-2004. Certaines l’ont fait pour des événements qu’elles organisaient, d’autres spécialement pour leurs créations artistiques. Pour la période de ma recherche, entre 2016 et 2022, j’ai repéré des données jusqu’à la fin de 2021.

Entre 2016 et 2021, le CALQ a octroyé des subventions¹⁰² aux artistes suivantes :

- Les productions Onishka, d’Émilie Monnet
- Niap Saunders et l’Institut culturel Avataq
- Soleil Launière¹⁰³
- Skawennati Fragnito
- Caroline Monnet
- Sonia Robertson

Entre 2016 et 2021, le CAC a octroyé des subventions aux artistes suivantes :

- Les productions Onishka, d’Émilie Monnet
- Skawennati Fragnito
- Sonia Robertson
- Soleil Launière
- Caroline Monnet

Comme les subventions du CAC accordées aux artistes participantes sont classées sous le thème « autochtone », il n’est pas possible de savoir si le montant est pour une création médiatique ou multimédiatique. Pour connaître cette information, il faudrait effectuer la recherche pour chaque subvention avec les artistes, qui souvent, ont oublié pour quel projet ladite subvention a servi.

Quelques-unes m’ont mentionné qu’elles n’ont pas de demandes de subvention et les raisons sont variées. Eruoma Awashish a mentionné : « C’est long et je manque de temps »; Sonia Robertson affirme : « Je n’ai jamais eu besoin de demander, car j’étais toujours invitée »; Soleil Launière a

¹⁰¹ Les rapports annuels de gestion du CALQ sont disponibles sur ce site : <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/rapports-annuels-de-gestion>.

¹⁰² Les subventions vont de 1 000 \$, sous forme de microbourse, à 45 000 \$ pour des projets de plus grande envergure.

¹⁰³ On la retrouve sous le nom de Stéphanie Launière dans les documents.

ajouté que : « C'est compliqué de remplir ces formulaires et je ne sais pas toujours où chercher »; Niap Saunders a hésité en disant : « Je ne suis pas encore assez bonne pour le faire ». Or, Soleil Launière et Sonia Robertson ont déposé des demandes de fonds aux deux instances, ce qui semble contredire leurs propos. Il me semble aussi que lorsque les artistes font des demandes de subventions, elles doivent justifier leurs projets. Cela nécessite beaucoup de rédaction.

Aucune ne m'a signalé son échec dans une demande, mais je n'ai pas insisté sur cet élément dans mes entrevues. Jani Bellefleur-Kaltush a surtout fait des demandes de financement en lien avec des productions en cinéma. Je n'ai pas précisé avec ces artistes si l'utilisation des formulaires en ligne rendait les processus plus aisés. Beaucoup ont été invitées à préparer des œuvres pour des événements ou encore lors d'un projet de résidence pour lequel elles reçoivent un cachet, comme Caroline Monnet, Sonia Robertson, Eruoma Awashish, Soleil Launière, Christine Sioui Wawanoloath. Leurs occupations leur permettent en général de financer leurs réalisations. Par exemple, les ventes d'œuvres de Niap Saunders lui permettent d'acheter le matériel, et Natasia Mukash compte sur la vente de ses créations de boucles d'oreille en perlage. Elles m'ont dit que financièrement, elles avaient parfois des restrictions, que ce soit pour l'achat de matériel, le paiement des collaborateurs, des locaux de pratique, etc.

5.1.6 Supports médiatiques explorés et utilisés dans la pratique artistique

Voici une liste des supports médiatiques utilisés par les artistes, repérés dans les œuvres, les sites Web des artistes et les entrevues.

J'ai identifié :

- Vidéo
- Enregistrement et montage sonore
- Documents d'archives, sonores et visuels
- Photographie (argentique et numérique)
- Ordinateur (programmes variés : Photoshop, Illustrator)
- Programmes en ligne (Second Life, Artivive)
- Technique d'imprimerie
- iPad
- Cellulaire.

La majorité des artistes étaient conscientes d'utiliser des outils médiatiques. Moins de la moitié a dit que c'était accessoire, subordonné à l'esthétique. Certaines semblent avoir eu de la difficulté à prendre conscience de la présence de médias dans leur pratique créative. Je suis d'avis que l'omniprésence des médias à notre époque a provoqué cette confusion, ce que soulève justement Paillard (2013). Quand je posais la question, c'était comme si je leur avais demandé : pourquoi utilisez-vous un stylo pour dessiner? Par exemple, elles ont toutes des téléphones mobiles, des ordinateurs, la plupart portables. Je communique par courriel avec toutes les artistes depuis le début de cette recherche. Trois d'entre elles ont des tablettes iPad récentes pour dessiner, notamment Eruoma Awashish, Natasia Mukash et Sophie Kurtness. Elles se sont d'ailleurs toutes exprimées de manière extrêmement positive sur leur acquisition. Par exemple, Sophie Kurtness raconte : « Je dessine beaucoup sur ma tablette. Mais t'sais, après ça, ça me coûte pu de papier. Je l'ai dans mes ordi, je l'ai partout, pis je la traîne partout aussi, là. Il y a une proximité qui est facile. Le soir, ça me tente de gribouiller, je prends ma tablette » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

À propos du iPad, Eruoma Awashish a expliqué : « Ce n'est pas différent de la peinture, la sculpture, c'est une autre façon de le faire. J'ai mon iPad, c'est une autre sorte de peinture ou pour faire de la vidéo » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 12 novembre 2021). C'est aussi le propos de Skawennati, qui travaille beaucoup à l'ordinateur pour réaliser des machinimas. Bureau (2003) écrit que la technologie s'efface, mais que les interfaces se multiplient dans notre quotidien¹⁰⁴. C'est aussi ce que j'ai constaté au cours la recherche pour cette thèse.

Enfin, ce qui me conduit aux grands thèmes retenus, c'est l'idée que la projection vidéo, la lumière en relation avec la matérialité des supports médiatiques, les espaces d'exposition et les temporalités soient des éléments de réflexion engageant des savoir-être et savoir-faire autochtones et qui ne semblaient pas retenir l'attention de près de la moitié des participantes. En fait, Caroline Monnet, Sophie Kurtness, Sonia Robertson, Soleil Launière et Skawennati s'y sont davantage intéressées et cela est présent dans leur récit. Elles ont surtout parlé de l'usage en termes de transfert des pratiques et connaissances d'un médium à l'autre, comme de la peinture à la photographie, puis à la vidéo.

¹⁰⁴ Lors d'une conversation avec la professeure Joanne Lalonde, vice-doyenne à la Faculté des arts de l'UQAM, elle a mentionné que les plus jeunes générations peinaient à distinguer analogique et numérique, comme si cette donnée n'avait plus de place dans les réflexions actuelles (conversation informelle, 14 avril 2022).

Sonia Robertson, Skawennati et Caroline Monnet ont aussi mentionné des références concernant les espaces et le temps. Sophie Kurtness a traité de l'omniprésence des supports et outils. D'ailleurs, l'idée que les médias pouvaient être informés, pétris d'une perspective autochtone ou décoloniale a été abordée par la moitié d'entre elles. C'est de cela qu'il est question dans le chapitre d'analyse des œuvres et pratiques.

5.2 Les grands thèmes et la classification du corpus des récits

Dans les analyses préliminaires des récits de pratiques, j'ai identifié 14 thèmes (Annexe 4), divisés en près d'une centaine de sous-thèmes, répertoriés selon une codification que j'ai élaborée à partir des expressions émiques des participantes et d'un exercice de simplification des expressions. La méthodologie que j'ai employée favorise les récits des artistes, comme acte d'affirmation de renforcement de leurs visions du monde, de participation et de décolonisation de la recherche en décentrant le plus possible les connaissances produites, en intégrant la collectivité des voix/voies des participantes (Kovach, 2009). Cela a entraîné un très grand nombre de thèmes, puisque les participantes ont répondu à certaines questions, mais étaient encouragées à se « raconter », pour s'affirmer et répondre d'une certaine manière à mon premier objectif. Bien entendu, presque tout a été classé afin de dégager des sens. Par exemple, il convient parfois de présenter comment l'œuvre occupe l'espace de la galerie, mais l'ensemble de l'information entourant l'institution où elle est présentée est moins pertinente dans mon analyse des récits, sauf dans quelques exceptions où l'information est pertinente. J'ai donc regroupé les propos des artistes dans les thèmes qui me semblaient les plus appropriés et les plus justes pour reprendre les idées des participantes.

J'ai évacué certains thèmes selon leur apport à la réflexion, comme l'absence de relation directe aux supports médiatiques dans le récit, ou un usage des technologies médiatiques qui n'ont pas de fonction dans l'œuvre. En fait, Paillard (2013) a réfléchi sur les définitions de l'art numérique. Il remarquait qu'il fallait faire preuve de prudence.

Car, si l'on analyse l'ensemble du processus créatif, de l'idée à sa mise en œuvre, c'est toute l'activité artistique qui a été changée – par exemple, avec l'utilisation d'Internet pour des recherches documentaires ou, plus prosaïquement, en ce qui concerne le travail de communication et d'administration effectué à l'aide d'outils numériques (p. 123-124).

Ces usages font maintenant partie du quotidien et le critère de l'usage des outils ne permet pas d'identifier une catégorie d'arts médiatiques ou numériques (Paillard, 2013, 2021).

Par exemple, en début de conversation sur ces outils, Eruoma Awashish m'a expliqué repérer des photographies pour ses toiles sur Internet. Elle a ensuite parlé du logiciel Photoshop et de son utilité pour les outils de promotion, tout comme Christine Sioui Wawanoloath. C'est le cas aussi pour les RSN (Twitter, Facebook et Instagram), qui servent surtout à faire de la promotion des pratiques des artistes, de leurs réalisations, de leurs expositions en cours, etc. Comme tels, les RSN ne semblaient pas susciter d'intérêt créatif, mais étaient utilisés dans un souci de visibilité.

Lors des rencontres, j'ai constaté une importance de leur lien à leurs nations ou à leurs communautés autochtones d'appartenance. J'ai pu aussi le constater dans les sites Web de certaines des participantes (Annexe 5). Elles parlent parfois de certains lieux géographiques précis : elles évoquent le nom d'une rivière ou la localisation d'une forêt, d'une montagne, d'une île. Elles nomment aussi des lieux en langue traditionnelle ou font référence à la langue des ancêtres. Elles évoquent également le désir de préserver leur langue, de l'apprendre, de la transmettre en la nommant. Lorsqu'elles me disaient appartenir à une nation en particulier, j'ai accueilli leur affirmation et cela était suffisant pour moi. Il m'a semblé que de faire émerger les dispositions discriminatoires de la *Loi sur les Indiens* à travers cette thèse en relatant les expériences personnelles et familiales des artistes allait m'amener dans des réflexions coloniales que moi-même, je dénonce à travers différents travaux et qui ont été documentées abondamment par d'autres. C'est pourquoi je n'ai pas souhaité consacrer de chapitre à cette question et ai intégré certains éléments dans d'autres parties de cette thèse. Je reviens à cela dans les limites, à la conclusion de la thèse.

5.3 Grand thème 1 : « Initiation et relations aux médias »

De tous les thèmes identifiés (Annexe 4), j'ai donc retenu et regroupé les suivants en pensant développer un chapitre d'analyse sous le grand thème « Initiation et relations aux médias ». En fait, j'ai retenu dans les récits l'idée de l'accessibilité, en relation à la fracture numérique et à la démocratisation des médias. J'ai regroupé alors sous le grand thème « Initiation et relations aux médias » tout ce qui concernait les premiers contacts avec les supports médiatiques, les formations, les usages personnels et les usages créatifs. Ce sont les perceptions qu'ont les participantes de ces

contacts, formations et usages qui m'intéressent, donc les thèmes suivants, numérotés comme dans l'annexe 4 :

- 4- Description de la démarche des artistes (pratique);
- 6- Formation des artistes en général et pour l'appropriation des médias;
- 7- Parenté, relations influentes dans l'appropriation des médias;
- 8- Description des usages des supports médiatiques et motivations des participantes.

J'ai évacué les thèmes 1, 2 et 3, notamment, concernant davantage leur appartenance et la définition de l'art. Les thèmes retenus me permettent d'explorer les dimensions de la formation, qu'elle soit offerte par une institution, un proche parent ou un collègue qui vient en aide à l'artiste.

J'ai organisé ces thèmes de manière diachronique, en présentant d'abord les premiers contacts avec les outils technologiques et médiatiques, en communauté ou en milieu institutionnel, scolaire ou autre. Cela comprend la vidéo, la photographie, les micros et les rubans d'enregistrement, voire les presses ou toute autre technologie au sens large et enfin l'ordinateur ou tout autre outil qui permet d'ajouter des dispositifs médiatiques à l'œuvre. J'y inclus les formations, les lieux où les artistes ont pu accéder aux outils, en communauté, en milieu urbain. Il est possible en plus d'avoir suivi une formation, mais d'avoir peu d'aisance ou d'avoir des connaissances limitées et de préférer ne pas les utiliser.

En plus, comme l'écrit L. B. Simpson (2013), les relations que l'on entretient sont aussi importantes et déterminantes. Il s'agit des relations avec la communauté, le groupe et la collectivité artistique autochtone. Dans ce même esprit, j'ai rassemblé les récits de leurs perceptions du rôle de ces relations significatives dans l'acquisition de compétences ou la réalisation d'une œuvre avec des supports médiatiques. Je les intègre également dans la perspective de valoriser la communauté ou le *kinship* et la parenté élargie. Leanne Betasamosake Simpson (2017) nomme cela « l'écologie relationnelle » : « It is an ecology of relationships in the absence of coercion, hierarchy, or authoritarian power. Kina Gchi Nishnaabeg-ogamig is connectivity based on the sanctity of the land, the love we have for our families, our language, our way of life » (p. 28).

Elles peuvent avoir choisi une formation ou avoir appris avec des personnes proches, des relations familiales, dans la communauté, à l'aide d'activités et d'ateliers. Comme l'a rappelé Eruoma

Awashish, « quand on veut faire une œuvre, on fait souvent appel à nos amis » (Entrevue Eruoma Awashish, 25 juillet 2019). C'est en ce sens que j'ai pris en compte ces relations, qui ont aussi pour fonction de réactiver des modes d'être au monde particuliers aux Autochtones (Simpson, 2017).

Enfin, les participantes traitent aussi de leur aisance à utiliser les supports médiatiques dans leur pratique. Cette aisance renvoie selon moi à l'exercice de leur agentivité. Ainsi, à la lumière des premières analyses du corpus, je peux affirmer que les participantes inscrivent leurs relations aux médias dans une perspective soit d'exploration créative, soit d'exercice de leur agentivité. Il s'agit donc de faire des choix, de maîtriser sa vie. En ce sens, les participantes : 1) ont des options pour choisir les médias, car elles ont des compétences et une formation; 2) peuvent faire un choix parmi les options en toute connaissance de cause, en l'absence de contrainte, donc exercer leur agentivité et exprimer cela à travers l'œuvre et bien entendu tenir un discours sur le sujet; 3) ont des relations qui les aident à exécuter leurs projets et obtenir le financement nécessaire. Voici ci-dessous les résumés des témoignages sur les formations reçues, les relations et les motivations, donc les quatre thèmes identifiés plus haut. Je les ai organisés par participante, pour respecter leur récit et la posture de connaissances situées autochtones.

5.3.1 Rencontre avec Christine Sioui Wawanoloath

La première entrevue officielle a été effectuée avec Christine Sioui Wawanoloath, à Odanak. Je connais Christine Sioui Wawanoloath depuis quelques années, puisque j'ai travaillé avec elle au festival Présence autochtone en 2005. C'est lors de l'exposition *De tabac et de foin d'odeur*, au Musée d'art de Joliette, que je l'ai approchée. Elle avait réalisé un vitrail d'un format monumental, habitant tout le portail de l'entrée, intitulé *Esprit du rêve*¹⁰⁵. Je me suis dit que c'était déjà une manière d'aborder les arts numériques, en relation aux récits abénakis. C'est d'ailleurs à ce moment que j'ai amorcé la discussion avec elle au sujet de cette thèse. Je l'ai contactée par courriel quelques semaines plus tard et nous avons fixé un rendez-vous chez elle. Cette journée-là, j'ai aussi eu l'occasion d'observer une de ses réalisations, une vidéo d'animation pour le Musée des Abénakis d'Odanak, sur la genèse de la Création chez les peuples waban-akis. La maison où elle m'a

¹⁰⁵ *De tabac et de foin d'odeur. Là où sont nos rêves* est une exposition du commissaire wendat Guy Sioui Durand, présentée du 2 février au 5 mai 2019 au Musée d'art de Joliette.

accueillie est pleine de créativité, comme un cabinet de curiosités, des objets variés, considérés comme exotiques pour certaines, avec des statuettes, des masques, des toiles, de menus objets culturels qu'elle a fabriqués. J'ai appris que sa grand-mère, qui était vannière, l'a élevée à Odanak, alors que sa mère travaillait à Radio-Canada, à Montréal. Elle a aussi commencé à faire de petits objets culturels pour le magasin général de son oncle. Elle a toujours aimé dessiner.

Après des discussions éthiques et des échanges amicaux, elle m'a expliqué que l'utilisation d'Internet et du logiciel Photoshop avait « changé [sa] vie! » Elle a eu accès à des formations au début des années 2000, notamment à la Société des arts technologiques de Montréal (SAT), mais elle n'en était pas à ses premières expériences d'appropriation et d'usage des outils technologiques. Participante la plus âgée, Christine Sioui Wawanoloath a suivi des cours de photographie dans les années 1970.

On parle des années 70. J'ai appris la photographie commerciale et puis j'étais photographe d'imprimerie. C'était à Montréal. Il y avait une école de photographie commerciale. Donc je suis allée à l'école avec le père [Matthew Mukash] de Natasia [Mukash; participante à cette thèse]. C'était l'école de photographie moderne. Ça n'existe plus [rire] (Entrevue avec Christine Sioui Wawanoloath, 8 avril 2019).

Elle s'est particulièrement intéressée à la fabrication de bijoux, mais aussi à l'imprimerie Thunderbird Press, où elle a transposé ses connaissances de la photographie à l'imprimerie, au Collège Manitou, dont j'ai parlé brièvement au chapitre II.

À l'imprimerie, j'ai appris aussi le graphisme de l'époque. D'abord, il y avait des machines qui n'existent plus maintenant. C'est dans les musées. On justifiait les textes et puis il fallait les découper et les transférer sur une autre feuille de papier pour que ce soit photographié. Alors fallait faire tout : un calcul pour les photographier, pour les agrandir ou les rapetisser, pour les tramer. C'était tout fait avec la technologie de l'époque (Entrevue avec Christine Sioui Wawanoloath, 8 avril 2019).

C'est l'apprentissage de l'imprimerie qui lui offrira les connaissances nécessaires pour, par la suite, transposer le processus de graphisme et d'illustration dans des logiciels d'ordinateur, comme elle l'explique plus tard. En 2005, elle a suivi une formation de Photoshop à la SAT, dans le cadre d'un projet de création relatif au festival Présence autochtone, où elle a créé son premier récit vidéo

d'animation, intitulé *L'Île de la tortue* (2005). Elle poursuit encore aujourd'hui ces pratiques variées et dira que l'ordinateur est vraiment utile pour une personne qui commence à vieillir et souffre d'arthrite : « C'est plus aisé. »

5.3.2 Rencontre avec Sonia Robertson

Je connais Sonia Robertson depuis près de 15 ans. Comme nous partageons des intérêts, nous avons discuté de mon projet de thèse dès le début de ma scolarité, à l'été 2016. Après quelques échanges téléphoniques et par courriel, nous avons fixé un rendez-vous pour l'entrevue. Sonia Robertson m'a accueillie dans sa maison sur les rives du Pekuakami (lac Saint-Jean), à Mashteuiatsh. J'ai effectué une première partie de l'entrevue dans les locaux de l'organisme Kamishkak'Arts, dont elle était directrice jusqu'en 2020. Puis nous avons poursuivi à la maison, chez elle. Elle possède une bibliothèque très riche de même que de nombreux instruments de musique, son premier mode d'expression, m'a-t-elle rappelé. Elle m'a parlé de sa formation plus officielle – l'école et ses études postsecondaires en 1985. Elle a quitté sa communauté de Mashteuiatsh pour amorcer des études au cégep de Sainte-Foy, où elle a développé un intérêt marqué pour la photographie argentique. « Je n'avais jamais appuyé sur un bouton de caméra » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019). Pour sa deuxième année d'études collégiales, elle s'est finalement inscrite en photographie au cégep du Vieux Montréal, que sa sœur Diane Robertson avait fréquenté avant elle.

Au cégep du Vieux, c'était super contingenté là [en photographie]. Ils en prenaient 60 par année. Mais je m'étais inscrite à deux cours de photo au cégep de Sainte-Foy, pis j'ai tellement trippé. [Je] me suis réinscrite [au cégep du Vieux Montréal] et là j'ai trippé. J'étais passionnée. Je rentrais à l'école à 8 h le matin, je sortais du cégep à 10 h le soir. Je louais de l'équipement les fins de semaine. C'était tout le temps. **Caroline** : T'avais quel âge? **Sonia** : 18 ou 19 ans. Finalement, j'ai décidé d'aller en cinéma (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

J'apprenais plus tard dans une conversation informelle que c'était très difficile pour elle de rester longtemps à Montréal, avec le bruit et le béton. Sonia Robertson dit avoir adoré son expérience, mais qu'elle ne pourrait pas y habiter longtemps. Elle raconte d'ailleurs avoir accompagné son père dans des ateliers de la métropole, alors qu'il venait pour vendre ses peaux et des fourrures dans des encans, au centre-ville de Montréal. Elle a donc eu des contacts avec le milieu urbain et le milieu

des arts et des artisans dès son jeune âge. Parlant de sa mère, elle dira avec fierté qu'elle était une excellente couturière.

Après les études en photographie, elle s'est inscrite à la mineure en cinéma à l'Université de Montréal. Elle a ensuite repris le chemin vers sa région, où elle a étudié en arts interdisciplinaires (cinéma et vidéo) à l'Université du Québec à Chicoutimi, où elle a obtenu son diplôme en 1996.

[La] technologie à l'époque, c'est en 93... mes premiers flous, je les ai faits dans les années 80. C'était même pas à la mode dans le temps. Pis je mettais ma caméra, ici au niveau du cœur, pis j'affirmais que je prenais des photos et je volais l'âme. Parce que dans la spiritualité amérindienne, on nous interdit de prendre des photos durant les cérémonies, parce qu'on vole l'âme. Mais moi je me suis identifiée comme une voleuse d'âmes et c'est comme ça que j'ai commencé à faire de l'art. Je faisais de la photo voleuse d'âmes (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019)¹⁰⁶.

C'est ainsi qu'elle explore les flous photographiques afin de saisir l'esprit des lieux et des gens, et de voir au-delà des apparences. Elle se considère comme une voleuse d'âmes. Cette technique lui permet de transgresser les limites des apparences et du sujet visible pour nous montrer l'invisible.

S'inscrivant dans le mouvement de photographie en art au Québec de la fin des années 1970 et du début des années 1980, Sonia Robertson arrive avec une proposition résolument contemporaine, mais culturellement ancrée dans les cosmologies autochtones, qui font partie de sa pratique, et dont je parlerai dans le chapitre VII. Mais comme sa sœur avant elle, c'est par un cheminement en milieu collégial québécois qu'elle a pu s'approprier certaines technologies, que ce soit la photographie, la vidéo ou le montage sonore. Sa formation a ainsi été influencée par les réflexions des formateurs des institutions québécoises en photographie et en art. Elle a alors développé des œuvres en adoptant l'utilisation de bandes magnétiques et de cassettes à quatre pistes, puis elle a obtenu le soutien d'autres personnes de son entourage et d'artistes non autochtones pour l'appropriation des technologies dans ses œuvres, comme on peut le constater à la lecture du dépliant de l'exposition

¹⁰⁶ Chloé Charce (2008, 2009) traite de la question du vol de l'âme par Sonia Robertson et de nombreux aspects de ses créations sous l'angle du métissage et de l'hybridité. Mais je tends à ne pas réfléchir à la question sous cet angle. Mon approche des épistémologies autochtones, dans l'esprit de la résurgence et de la réaffirmation, m'amène à explorer les œuvres et les pratiques en contrepoint de ces concepts eurocentrés.

L'arbre sacré, de la galerie Séquence. Ce sont donc des collègues, un cercle de collaborateurs et collaboratrices, qui viendront soutenir les pratiques de Sonia Robertson.

5.3.3 Rencontre avec Skawennati

Skawennati est de Kahnawà:ke. Son éducation familiale lui a permis d'apprendre les récits, l'histoire et certaines pratiques des Kanien'kehá:ka. Elle habite la métropole et travaille à l'Université Concordia. Elle a des compétences en programmation HTML et en création Internet. Comme elle est une des seules personnes ayant écrit des textes sur les arts médiatiques, issue des territoires non cédés du Kepek, je voulais la rencontrer. Skawennati a étudié en arts médiatiques et a obtenu en 1992 son baccalauréat à l'Université Concordia, où elle a choisi d'explorer l'art numérique par ordinateur, car les ressources techniques et humaines s'y trouvaient. Contrairement à Sonia Robertson, qui affirmait ne pas avoir eu accès à ces outils à la maison, Skawennati dira qu'elle a eu accès à une console de jeux électroniques à la maison. « But we did not have a lot of digital tools or toys. We had Electronic Quarterback, maybe in the 70's, or 80's » (Entrevue avec Skawennati, 21 novembre 2019). Ce n'est qu'à l'Université Concordia qu'elle aura plus régulièrement accès à des ordinateurs, alors qu'elle entame des études postsecondaires en art et que sa pratique en lien avec les TIC se confirme.

I recall us learning HyperCard, on Apple IIe. But we also had mega computers. And those were fascinating, they were the artist computers. We were, I remember, you know, digitizing photographs [...] I was able to capture images of my classmates. I remember I made a whole series of like images of like called a... it was referring to a Jesus and Mary Chain song (Entrevue avec Skawennati, 21 novembre 2019).

Skawennati s'est rendue dans l'Ouest canadien (1998), où un mouvement en arts médiatiques autochtones était en effervescence dès les années 1990 et début 2000, notamment à Vancouver (Claxton *et al.*, 2005), alors que tout était à construire.

Ayant reçu une bourse en collaboration avec la Walter Phillips Gallery, située à Banff, en Alberta, elle y effectua une résidence de commissaire en art autochtone. « I went there for a year and a half,

and while there, attended many New Media Institute events »¹⁰⁷ (Entrevue avec Skawennati, 21 novembre 2019). Elle y a noué différents contacts dans les milieux des arts et des arts médiatiques, notamment avec d'autres commissaires autochtones qui misaient sur les technologies numériques dans leurs pratiques artistiques. Skawennati sera d'ailleurs l'une des premières femmes autochtones du territoire du Kepek à intégrer ce groupe d'usagers autochtones des technologies et à participer à une réelle communauté d'apprentissage et de partage des connaissances en ligne sur les TIC, ce qui l'amènera à créer CyberPowWow, une interface de discussion en ligne pour des créateurs et créatrices autochtones¹⁰⁸.

I made it also where I am in a position. It was because of the path I went through. Because I was shown computers at an early age. Because I met Jason [Lewis; her partner in life and in work at Concordia]. We met because of computers. He became a professor in computations. I mean everything worked so that's the obvious choice for me. Other people look at a computer and, *ah! I have no idea* (Entrevue avec Skawennati, 21 novembre 2019).

Le milieu des usagers autochtones a amené Skawennati à adopter des outils technologiques dans sa pratique, notamment avec son partenaire de vie, également professeur et chercheur à Concordia. Il semble y avoir eu un effet d'entraînement, qui lui permet d'avoir accès aux formations pour les Autochtones. Je pense pouvoir parler de collectivité, au sens de J. Lalonde (2012), c'est-à-dire de gens qui partagent un espace, et aussi de communauté, mais dans le sens où les gens partagent des intérêts, des pensées, un code, des références, un mode de vie. J'ai aussi repéré des récits similaires chez Caroline Monnet et Émilie Monnet, dont il est question plus loin.

La communauté de pratique en arts numériques, à laquelle Skawennati contribue aujourd'hui à l'Université Concordia continue de nourrir ses projets, comme celui de *She Falls for Ages*, inspiré du récit de la création du monde par la femme tombée du ciel, des nations iroquoiennes, offert sur

¹⁰⁷ Elle a fréquenté le Banff Center, qui a changé de nom pour Banff Center for Arts and Creativity en 1996 (<https://www.banffcentre.ca/>), et a participé à la création de CyberPowWow.

¹⁰⁸ Le commissaire mohawk Ryan Rice participait au développement des réflexions artistiques sur CyberPowWow (<http://www.cyberpowwow.net/about.html>), dans une première mouture du projet, qui a officiellement débuté en 1997. Le mouvement Nation to Nation Art Collective est né à Montréal et a aussi accueilli des artistes comme Glenna Matoush, Crie du Nord du Québec, et Domingo Cisneros, d'ascendance tepehuane, au Mexique (Pageot, 2009).

son site Web¹⁰⁹. Il y a un entrelacement significatif des ressources dans les milieux anglophones autochtones, notamment dans certaines provinces de l'Ouest, pour l'usage et l'appropriation des technologies, notamment en art et création, par une multitude de programmes, de formations et d'initiatives, et ce, depuis de nombreuses années. Elle poursuit des recherches sur l'intelligence artificielle (IA), depuis 2023 avec le projet *Abundant Intelligences: Expanding Artificial Intelligence through Indigenous Knowledge Systems*, à l'Université Concordia.

Mes rencontres concernant les formations et les initiations aux médias ont été moins claires pour les participantes ayant été formées à la fin des années 1990 et 2000. Elles semblaient mélanger l'ensemble des outils. En fait, les plus jeunes, nées dans les années 1980, ont presque toutes eu accès à des outils technologiques variés à la maison. Outre Niap Saunders, qui habitait Kuujuaq, toutes les autres ont rapidement pu expérimenter diverses possibilités. La porosité de ces outils dans les demeures semble changer leurs discours sur leurs usages et leurs formations.

5.3.4 Rencontre avec Émilie Monnet

Émilie Monnet a grandi à l'extérieur de la communauté autochtone. Elle a eu accès à une éducation dans un collège français en Outaouais, le Lycée Claudel. Les médias font partie du quotidien des jeunes au Québec. Émilie dira que leur mère apportait souvent des films et de la musique de différents pays à la maison puisqu'elle travaillait à l'Association des collèges communautaires. Après un baccalauréat en communication à l'Université d'Ottawa et une maîtrise en études sur la paix et la résolution de conflits internationaux, Émilie quitte le Québec en 1998.

J'avais fait un stage au Chili avec les Mapuches avec *Alternative*, un été. Mais c'est vraiment au Venezuela que j'ai appris l'espagnol avec une aînée pendant un an. Noelli Pocaterra, qui est une grande leader. C'est l'année où Chávez est rentré au pouvoir, donc 1998. Elle a été nommée la représentante autochtone pour changer la nouvelle constitution. C'était la représentante de la Colombie pendant plusieurs années. Après, j'ai travaillé au Brésil aussi. Une année. Alors c'est pour ça que je parle portugais aussi (Entrevue avec Émilie Monnet, 8 avril 2019).

¹⁰⁹ On peut visiter le site Web de Skawennati : <https://www.skawennati.com/SheFallsForAges/index.html>.

La formation d'Émilie est internationale, la présence des thématiques autochtones s'inscrit dans le mouvement des femmes international. En 2004, Émilie s'est rendue à Vancouver au Indigenous Media Arts Group (IMAG) pour amorcer une démarche en art et en création médiatique. « J'ai fait une installation vidéo qui a été présentée dans le cadre du festival New Forms au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, à Vancouver. Après, je suis venue à Montréal » (Entrevue avec Émilie Monnet, 8 avril 2019). L'ouvrage collectif *Transference, Tradition, Technologie: Native New Media Exploring Visual and Digital Culture* (2005) s'inscrit d'ailleurs dans le mouvement en art – auquel Skawennati a participé – dirigé par Dana Claxton, de IMAG.

Émilie Monnet est revenue ensuite vers Kahnawake, en 2006, où elle a travaillé à Femmes autochtones du Québec sous la présidence d'Ellen Gabriel, Kanien'kehá:ka, au dossier du développement international. Mais l'appel de la pratique artistique n'a pas tardé pour Émilie, qui s'est inscrite à une formation en théâtre avec la troupe Ondinok. Sa seconde création artistique a été réalisée avec l'artiste métisse Moe Clark, et s'intitulait *Bird Messengers*, une performance multimédiatique qui s'inscrit en continuité avec sa première création à Vancouver, mais dans laquelle elle exécutait une performance.

Bird Messengers, ça a été mon premier projet, mais un projet en amène un autre aussi. Après, c'est au gré des invitations. J'étais invitée avec Maria Hupfield, avec Viva. J'ai baigné un peu dans l'art performance, que j'aime beaucoup. Pis le théâtre, écoute. *Okinum*, c'est mon premier projet de théâtre (Entrevue avec Émilie Monnet, 8 avril 2019).

Émilie Monnet a d'ailleurs poursuivi en écriture et théâtre, mais aussi en mise en scène, et a intégré avec aisance différents médias, comme la vidéo, les montages sonores, à partir de matériel qu'elle capte elle-même en forêt et dans les communautés. Elle peut compter sur une équipe, comme ce fut le cas pour la pièce *Okinum*, résultat d'une résidence au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. La pièce a ensuite fait l'objet d'un balado, réalisé par une firme spécialisée avec le Conseil national des arts (<https://nac-cna.ca/fr/stories/story/okinum-podcast-series>), d'un livre publié chez Les Herbes rouges et finalement d'une traduction en anglais et d'une série d'entrevues avec d'autres personnes.

5.3.5 Rencontre avec Caroline Monnet

J'ai rencontré Caroline Monnet pour la première fois à son atelier de la rue Clark, à Montréal, au début d'avril 2019. Sa sœur Émilie Monnet, avec qui j'ai travaillé à Femmes autochtones du Québec entre 2005 et 2007 – que j'ai rencontrée la même journée dans le cadre de cette thèse –, m'a permis d'établir le contact. Dans ce grand atelier, nous avons bu un café et mangé quelques fruits que j'avais apportés en matinée. Il s'agissait d'un atelier d'artiste comme bien d'autres, avec des matériaux, des appareils, des outils, des ordinateurs. Dans l'espace aéré et lumineux, cette journée-là, elle travaillait avec Sébastien Aubin¹¹⁰, membre de la nation crie Opaskwayak au Manitoba, son partenaire de vie depuis plusieurs années. Une employée était assise face à son portable près des grandes fenêtres à carreaux et Caroline se réjouissait de cette présence puisqu'elle avait enfin de l'aide supplémentaire pour ses projets artistiques et cinématographiques. Après une brève conversation, nous nous sommes assises dans un grand divan à l'avant de la pièce pour échanger et parler de sa pratique.

Cadette de la famille, elle est née en 1985 et a grandi en Outaouais, en milieu rural. Caroline a eu accès aux outils analogiques, puis numériques alors qu'elle fréquentait l'Université d'Ottawa (Ontario) en sociologie et à l'Université de Grenade (Espagne, 2006) : « Quand j'étais jeune, on avait un vieil ordinateur à codage. Après l'Internet, c'est vraiment à l'école. Après, c'est sûr qu'à l'adolescence, chez mes parents [elle a eu un ordinateur] » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Caroline Monnet mentionne la rapidité de l'évolution des technologies, comme si elle n'avait pas perçu le changement : « À l'université, j'ai eu un *laptop*. Et petit à petit [pause], me semble en l'espace de deux ans, j'étais dans un café avec un ordinateur, et puis c'était le café Internet où tout le monde avait son ordi; j'avais 15-20 ans » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Peu après ses études en Espagne, elle a été à l'emploi de Radio-Canada, au Manitoba, et d'une maison de production en 2007. Peu intéressée par la pratique du journalisme, elle a commencé à explorer la vidéo expérimentale. Parmi les médias utilisés, elle dira avoir d'abord expérimenté la

¹¹⁰ Pour connaître l'artiste et graphiste Sébastien Aubin, le lecteur peut visiter son site Web : <https://saubin.ca/>.

vidéo en mini-DV. Elle a ainsi amorcé une carrière en art après avoir rencontré des artistes à la galerie Urban Shaman (<http://www.urbanshaman.org>).

J'ai rencontré des artistes comme Kevin Lee Burton [avec qui elle collabore aujourd'hui dans le collectif ITWE, investi dans les technologies numériques], un artiste vidéo. J'ai toujours été intéressée par la vidéo. Y avait une bourse pour les femmes, pour une première œuvre, c'était ouvert à toutes les minorités visibles, en 2008. Je l'ai eue. J'ai commencé à 24 ans (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Elle a obtenu du financement pour avoir accès à une formation, puis elle a entamé sa carrière en cinéma. Elle a aussi rencontré aisément une communauté d'artistes autochtones, autant du milieu anglophone que francophone, dès ses premières années de pratique. L'artiste anishinabe Nadia Myre recommandait aussi souvent Caroline pour des projets, comme elle me l'a raconté.

En entrevue, elle explique qu'elle ne peut tout accomplir elle-même. « Le temps vaut de l'argent. » C'est plus économique d'embaucher une personne qui peut exécuter un concept particulier, avec les outils numériques nécessaires, que de passer des heures à essayer de comprendre les détails du fonctionnement d'un logiciel, l'acheter ou s'y abonner.

Ce qui me prendrait une semaine à faire et à mal faire par manque de connaissances, il vaut mieux [l']investir en une personne qui prendra une journée et ce sera bien fait. Ma force, c'est dans l'élaboration de concepts, c'est là où j'ai du fun. Ça devient lourd sinon la technique (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Elle m'a expliqué être assez douée pour la conceptualisation et, au fil du temps, elle est devenue une artiste multidisciplinaire, engagée dans une pratique en arts visuels et en cinéma.

5.3.6 Rencontre avec Niap Saunders

Je ne connaissais pas vraiment Niap avant 2019. J'avais vu son travail en sculpture, réalisé une courte entrevue radio avec elle, mais je n'avais pas vraiment discuté avec elle. En mars 2019, j'ai donc assisté à la représentation de la pièce *Aalaapi : faire silence pour entendre quelque chose de beau*, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal. Aalaapi est aussi le nom du collectif de

femmes inuit artistes à l'origine de cette pièce, dont Niap fait partie, avec deux Québécoises, Laurence Dauphinais et Marie-Laurence Rancourt, à la mise en scène. J'étais en compagnie d'un ami wendat, également comédien, Charles Bender. J'ai été enchantée par mon expérience, par cette pièce où les imaginaires nordiques de l'intime, portés notamment par une esthétique « low-fi », ou basse résolution, rencontrent ceux du public. Le projet devait d'abord être un balado et finalement, l'enregistrement a été transformé en pièce de théâtre, où les yeux et les oreilles des spectateurs sont sollicités par une combinaison d'enregistrements radiophoniques en trois langues – le français, l'inuktitut et l'anglais – et des projections visuelles¹¹¹.

Laurence Dauphinais m'a mise en contact avec Niap Saunders. La communication avec Niap s'est établie assez rapidement. J'ai effectué une première préentrevue au téléphone, puis une rencontre officielle dans les bureaux de l'Institut culturel Avataq, à Westmount¹¹². Niap est locutrice de l'inuktitut, du français et de l'anglais. Elle se dit Inuk. Lorsque je lui parle de ses inspirations, elle évoque son processus de réappropriation de sa culture.

Moi, à un certain âge, j'avais comme une honte de ma culture, par rapport au fait que j'étais démenagée. À Kuujuaq, quand j'étais jeune, j'étais jamais assez inuite pour les gens. « Alunaak inuktitut », que je ressemble à une blanche, semblant de fille blanche. Pis j'ai démenagé ici [Montréal], j'étais inuite pour tout le monde pis on m'intimidait par rapport à ça. J'ai eu une grosse honte de ma culture [...] quoique j'ai grandi dans le camping, la chasse, la pêche, ma mère m'a appris les *core values* de notre culture. [...] C'est à 18 ans à peu près que j'ai eu comme une réalisation de l'importance de la culture, de la richesse. Pis c'est là que j'ai commencé à la redécouverte [redécouvrir], mais réaffirmation plutôt qui j'étais pis c'est là que j'ai commencé à apprendre les chants de gorge, j'ai appris des histoires, pis je me rafraîchis la mémoire (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019).

Ce processus est toujours en cours et semble habiter plusieurs de ses inspirations artistiques, dont l'œuvre à l'étude.

¹¹¹ Le lecteur peut obtenir davantage d'information sur cette pièce de théâtre en visitant le site Web du Théâtre d'Aujourd'hui : <https://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/nancy-saunders>.

¹¹² Pour en savoir plus sur l'Institut culturel Avataq : www.avataq.qc.ca.

5.3.7 Rencontre téléphonique avec Natasia Mukash

Natasia Mukash, qui habite Whapmagoostui, un village cri desservi seulement par avion, m'a jointe par Messenger. Elle a habité tour à tour Montréal et Whapmagoostui, si bien qu'elle parle le français et l'anglais, mais pas cri, ou très peu, étant de père cri et de mère abénakise. Tous les membres de la famille de Natasia sont artistes. Son père a suivi des cours de photographie à Montréal, il est violoniste; son conjoint est musicien et chanteur; ses filles sont artistes en arts visuels. Très jeune, elle a commencé à peindre de manière autodidacte.

Dans sa carrière, elle a suivi des formations au collège Dawson, à Montréal, en 2009, dans le programme de Fashion Design, où elle a appris à utiliser des logiciels comme Photoshop et Illustrator.

2009 I think, cause I went to take courses in Montreal for digital art. I took night classes. I went to Dawson. Oui avant, je suis allée... au college. I decided I would go to night courses and I went to learn Photoshop and Illustrator at Dawson for six weeks. But I was always interested in digital art (Entrevue avec Natasia Mukash, 17 avril 2019).

Elle était alors un peu moins inspirée par son travail en peinture et elle a décidé d'essayer un nouvel outil. Natasia maîtrise bien le langage des différents outils numériques et a mentionné avoir une tablette Apple pour faire du dessin. Elle a appris en essayant à partir des bases apprises pour Photoshop. Mais elle habite maintenant Whapmagoostui, tout au nord, dans la baie James, où le matériel de création coûte cher. Elle télécharge tout de même assez aisément les logiciels désirés en ligne, bien qu'elle mentionne que le réseau est souvent très lent. Elle est autodidacte et pratique davantage le perlage et la peinture acrylique. Elle prépare parfois des logos ou des designs pour des organismes cris.

5.3.8 Rencontre avec Soleil Launière

Soleil Launière m'a rencontrée dans un café près de l'École nationale de théâtre, où elle offrait une formation en performance en 2019. Elle m'a parlé de son projet *Umanishish*, sur lequel elle travaillait, conçu comme performance multimédiatique. Elle a grandi à Mashteuiatsh, puis s'est impliquée dans les projets de Katimavik et a voyagé en Alberta, en Ontario et en Nouvelle-Écosse. Elle s'est installée à Montréal en 2014. Elle ne m'a pas parlé d'emblée de sa formation à l'Institut

Trebas, de Montréal, qui offre des programmes de montage audio en cinéma et technologies. C'est lors d'une conversation informelle, presque un an après l'entrevue, qu'elle l'a mentionné. Je lui ai demandé pourquoi elle ne m'en avait pas parlé et elle m'a expliqué qu'elle avait oublié. Elle a acquis des compétences de montage sonore et, quoiqu'elle ait apprécié sa formation, elle ne souhaitait pas pousser plus loin ses compétences dans le montage audio. Elle a aussi acquis des compétences en photographie numérique, lors d'une formation à Québec, quelques années plus tôt. Elle mettra ses nouvelles connaissances à profit lors de la conception sonore de spectacles et d'installations, comme en 2021, au LOBE, à Chicoutimi, dans l'œuvre *Ninanamapalin / Mon corps tremble*. Mais elle soutient que son médium, c'est son corps, et préfère souvent faire affaire avec des collègues, des connaissances spécialistes de ces technologies, un peu dans le même esprit que Caroline Monnet.

5.3.9 Rencontre avec Eruoma Awashish

J'ai rencontré Eruoma à Mashteuiatsh, à son atelier, à l'été 2019. Cette artiste qui a grandi en communauté dira avoir eu accès à diverses technologies au cours de sa jeunesse, notamment les consoles de jeu, auxquelles elle dira avoir été « accro ». Elle mentionne que, très jeune, elle a eu des cours d'informatique au secondaire, à Opitciwan puis à Roberval, une municipalité du Lac-Saint-Jean. Mais ce sont les médiums de la peinture et des installations qui ont d'abord gagné le cœur de l'artiste et qui ont lancé sa carrière après un baccalauréat en art. Les outils technologiques ne semblent pas à première vue faire partie de son processus créatif ou des médiums intégrés aux œuvres qu'elle présente. Or, elle a tout de même opté en 2016 pour une pratique qui incluait des montages vidéo et sonores multimédias. Il s'agit d'une œuvre collaborative, avec l'Atikamekw Meko Ottawa et la vidéaste innue Jani Bellefleur-Kaltush, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal.

Sur le site Web du Musée, on pouvait lire cette description, qui voile le sens des termes innu et atikamekw : « *Kushapetshekan / Kosapitcikan* est une installation immersive dans laquelle un dispositif en forme de cylindre est utilisé comme surface de projection afin d'accentuer le caractère

intime de l'expérience et d'inviter les visiteurs à un moment d'arrêt [...] »¹¹³. Interrogée sur l'utilisation de ces supports médiatiques, Eruoma Awashish m'explique :

J'aimerais ça, du perfectionnement par-ci par-là en art numérique, dans des résidences. Des montages aussi, des logiciels de montage, j'aimerais ça travailler là-dessus. J'aime ça faire du son aussi, du temps de studio. Et comme je viens de gagner une résidence au centre d'art Sagami, à Alma, qui est un centre d'art numérique, je vais pouvoir travailler avec quelqu'un qui est spécialisé là-dedans puis lui dire, c'est ça que je veux faire, et elle va pouvoir le faire avec moi (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019).

Lors de l'entrevue, Eruoma Awashish reprenait des études à temps plein pour terminer sa maîtrise en art de l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a d'ailleurs fait l'acquisition d'un iPad et d'un logiciel de dessin numérique au début de 2021, comme elle l'indiquait sur sa page du RSN Facebook. Je lui ai demandé de faire une entrevue de mise à jour au printemps 2021, durant la période de pandémie, plus de deux ans après la première. Au cours de ce nouvel entretien, elle m'a expliqué qu'elle collaborait avec son ami atikamekw d'Opitciwan pour l'utilisation d'un drone dans son œuvre actuelle, qui utilisait la vidéo.

5.3.10 Rencontre Zoom avec Jani Bellefleur-Kaltush

En 2022, j'ai réussi à joindre une deuxième personne ayant participé à la création de l'œuvre *Kushapetshekan/Kosapitcikan*. Il s'agit de Jani Bellefleur-Kaltush. Elle habitait Sept-Îles quand je l'ai jointe. Elle est innue de Nutakuan et parle très bien sa langue maternelle. Elle m'a expliqué ne pas être une artiste en arts visuels et qu'elle « n'avait jamais pensé exposer comme ça dans un musée » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Elle a fréquenté l'Institut national de l'image et du son (INIS) en 2015, où elle a adopté le profil cinéma. Elle a ensuite étudié

¹¹³ La partie du site Web du Musée des beaux-arts consacrée à l'exposition n'est plus en ligne, mais l'information se trouvait au <https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/kushapetshekan-kosapitcikan/>. À l'entrée de la salle où se trouve l'installation, il y a peu d'explications. C'était le choix des artistes. Elles ont refusé de traduire le mot *kushapetshekan* pour le public. D'ailleurs, me disait l'artiste Eruoma Awashish, « c'est la conservatrice du musée qui a finalement donné un titre en français, nous voulions en fait que ce soit seulement dans nos langues ». Comme il est écrit sur le site Web du musée et comme l'artiste l'a réaffirmé, l'installation est un acte de revendication identitaire qui s'inscrit dans la protection du sens et du sacré propre aux communautés autochtones du Nord. « Nous ne voulions pas dévoiler le secret de ce rituel. Aujourd'hui, c'est encore secret », dira-t-elle.

en psychologie et en scénarisation à l'UQAM, en 2019, sans terminer les programmes. Elle a aussi été réalisatrice au Wapikoni mobile durant quelques années. Maintenant, elle est coréalisatrice dans différents projets de documentaires et de films.

Lors de mon appel, elle travaillait à un documentaire sur les vétérans autochtones, puis elle se préparait à partir pour créer un court-métrage de fiction avec un ami québécois. Elle travaillait aussi à la réécriture d'un film d'animation avec un collègue français. Elle a cofondé l'agence On est là. Elle m'a mentionné alors que la pandémie a eu des répercussions sur ses projets. Elle a dit aussi avoir des difficultés à être reconnue pour obtenir du financement, comme si après le Wapikoni mobile, « un écosystème à part », selon Jani, il n'y avait pas de passerelle vers le milieu du cinéma. On lui dit qu'elle est une recrue, même si elle a réalisé cinq films avec le Wapikoni.

Elle m'a raconté que le projet d'œuvre a débuté autour de 2016, avec Caroline Monnet. Celle-ci a contacté Jani pour participer au projet de OBORO. Au début, elle a commencé avec Eruoma Awashish et ensuite Meky Ottawa s'est jointe à elles. Durant la création de l'installation, elle a dit avoir effectué une recherche auprès des aînés afin de connaître les pratiques de *kushapatsheken*. Le groupe ne voulait pas réaliser quelque chose de folkloriste, destiné aux touristes. Mais les artistes ne voulaient pas exécuter le vrai dispositif, car les aînés ont recommandé de ne pas le faire exactement pareil. Elles ont donc demandé la permission aux aînés pour performer la création. Jani ne pensait jamais être dans un projet d'exposition en art. Elle n'était jamais allée au Musée des beaux-arts de Montréal.

La force de Jani, c'est de penser l'histoire, le narratif en relation au visuel dans la pratique du film ou de la vidéo. Même si le montage est poétique, il y a une suite visuellement et avec les enregistrements sonores. « Je n'aurais pas été capable de voir une ligne narrative dans ce qu'on a exécuté si je n'avais pas eu de formation à l'INIS » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Elle considère que la vidéo et ses multiples formations l'ont amenée à avoir plus de capacités : « T'as le droit, t'as de la place pour t'affirmer. Toutes mes formations, au Wapikoni, dans mes voyages, toutes ces formations, la vidéo, écrire des histoires, ça m'a permis d'être le "capitaine de mon projet" » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Enfin, de manière générale, lorsque je l'ai interrogée sur les arts numériques et médiatiques, elle ne savait pas exactement de quoi il s'agissait.

5.3.11 Rencontre avec Sophie Kurtness

J'ai rencontré Sophie Kurtness à Saguenay, à la fin de l'été 2021, dans les locaux du centre d'artistes le LOBE¹¹⁴. Sonia Robertson m'avait invitée à collaborer à une série de résidences d'artistes ilnues de la communauté de Mashteuiatsh. C'est pour cette raison que je me suis déplacée et que j'ai pris part aux réflexions de Sonia et des artistes invitées. Enfin, c'est dans ce contexte que j'ai fait officiellement la connaissance de Sophie Kurtness.

Sonia Robertson m'a aiguillée vers une exposition que Sophie avait réalisée moins d'un an plus tôt, en juin 2021, à l'Espace F de Matane, intitulée *Connexions*. Espace F avait invité huit artistes

afin qu'ils livrent leur point de vue sur des réalités géoculturelles du Kepek. Certains de ces artistes sont ancrés « ici » tout en provenant « d'ailleurs », d'autres y ont grandi, mais n'y résident plus et d'autres, les premiers, y vivent avec le statut d'Autochtone. Tous témoignent de leur perception de la réalité québécoise¹¹⁵.

Espace F est un centre qui se consacre « à la diffusion, à la création-production et à l'action culturelle en arts visuels, numériques et interdisciplinaires »¹¹⁶. Sophie s'est donc lancée dans la création d'une œuvre qui la poussait à explorer des logiciels de réalité augmentée. Elle a terminé un baccalauréat interdisciplinaire en art à l'Université du Québec à Chicoutimi (2011), puis, quelques années plus tard, elle a effectué une formation à distance en design infographique au Collège LaSalle (2014). C'est donc une personne qui a une bonne connaissance des logiciels de graphisme, de l'utilisation des ordinateurs et d'Internet.

Vers janvier 2015, j'ai commencé vraiment travailleure autonome, en graphisme. **Caroline** : Avant, est-ce que tu utilisais les ordinateurs pour ta pratique artistique ou pas du tout? **Sophie** : Non, pas du tout. **Caroline** : Quand tu as fait ton DEC en graphisme après ça, t'as intégré cela? **Sophie** : On avait fait quelques cours là l'université sur Photoshop. Mais euh... j'avais aimé ça, mais t'sais, quand t'as pas le

¹¹⁴ Pour en savoir plus sur le centre d'artistes : www.lelobe.com.

¹¹⁵ Le communiqué d'Espace F est disponible sur Internet : <https://espacesf.org/images/expospdf/FcomDiciDailleurs.pdf>.

¹¹⁶ Pour en savoir plus sur le centre Espace F, le lecteur peut visiter son site Web : www.espacesf.org.

logiciel chez vous... On faisait ça juste dans les classes là-bas. Fait que ç'a jamais adonné que je retravaille là-dessus, moi, personnellement, chez nous, pour le plaisir là.

Le travail de graphiste lui donne la souplesse de télétravailler, utile quand ses enfants étaient petits. Le graphisme lui permettait d'obtenir un revenu, en plus de celui de son partenaire, et d'être près des enfants.

Sur Internet, j'ai retrouvé peu d'informations sur *Connexions*, mais juste assez pour m'intriguer. Après une rencontre en août 2021 au LOBE avec le groupe de la résidence organisée par Sonia, j'ai demandé à Sophie une entrevue. Ensuite, par courriel, j'ai proposé à Sophie de participer à la collecte de données pour ma thèse de doctorat. C'est une semaine après cette demande, lors de sa résidence en février 2022, pendant son vernissage au LOBE, qu'elle a accepté ma proposition. J'ai donc prévu une rencontre sur Zoom, car elle m'a demandé de prendre le temps d'aller préalablement visiter l'exposition *Connexions*, qui était aussi présentée à la bibliothèque de Saguenay au début d'avril 2022. Je me suis donc déplacée une seconde fois à Saguenay pour voir cette exposition et ensuite réaliser une entrevue par Zoom avec Sophie, le 13 avril 2022. Quand elle s'est présentée, Sophie s'est dite d'emblée mère de quatre garçons, puis graphiste et artiste multidisciplinaire. Elle a grandi dans la communauté de Mashteuiatsh et y réside toujours. Elle est maintenant autodidacte et apprend par elle-même l'usage des différents logiciels de création, avec des tutoriels sur Internet.

5.3.12 Discussion tirée de ces récits

Les participantes ont bien entendu différents niveaux de compétence quant à l'utilisation de ces diverses technologies, ce qui témoigne d'une certaine démocratisation des outils médiatiques et technologiques. Elles n'ont pas toutes une maîtrise égale des discours sur les arts médiatiques et numériques. Aucune des participantes n'a eu de formation pour l'utilisation des réseaux sociaux numériques (Facebook, Instagram, Twitter). Elles diront ne pas en faire beaucoup usage¹¹⁷.

¹¹⁷ Durant les entrevues, je les ai questionnées sur les réseaux sociaux numériques (Facebook, Instagram et Twitter). TikTok n'était pas encore aussi populaire entre 2016 et 2019, par conséquent, je l'ai exclu des entrevues de 2022. Elles utilisaient ces outils pour faire la promotion de leurs activités artistiques ou pour des échanges familiaux. Ces outils ne

Il me semble opportun de mentionner que j'ai approché, sans le savoir, lors du recrutement, des artistes ayant été formées en art ou en d'autres disciplines connexes, comme le graphisme, les techniques sonores, le théâtre, etc. En entrevue avec Monika Kin-Gagnon (Gagnon et Fung, 2006) Sylvie Paré notait que peu d'Autochtones artistes au Kepek avaient suivi une formation officielle, dans une institution en art, constatant qu'ils étaient souvent autodidactes et que le décrochage scolaire était « effarant ». Pourtant, parmi les participantes, même les artistes vivant en communauté ont une formation collégiale ou universitaire en art, sauf une, qui a suivi nombre de formations, notamment dans les années 1970. Seule Eruoma avait reçu une formation informatique en communauté.

C'est surtout quand les outils médiatiques font leur entrée dans les foyers autochtones, entre 1990 et 2000, que les frontières des récits sur ces espaces sont plus poreuses, moins définies et que même les participantes arrivent difficilement à distinguer leur utilisation liée à leurs pratiques artistiques et à celle du quotidien. C'était aussi difficile pour moi de ne pas entremêler les formations, les plateformes de formation en ligne, les recherches d'archives, leurs processus de diffusion, les relations par courriels, etc. Car après 2010, toutes les artistes participantes se sont dotées d'un téléphone cellulaire et sont devenues en hyperconnectivité, et les usages sont devenus très poreux, de la maison au travail jusqu'aux formations. Il devient donc difficile d'établir clairement les distinctions pour les participantes.

Dans les textes d'Aubin et George (2009) sur l'accès à Internet, il est écrit que la fracture numérique est plus importante chez les Autochtones que dans les autres populations du Canada. À la lumière de la revue de la littérature dans le chapitre II, il est clairement établi que les Autochtones ont eu un « retard » d'au moins 20 ans sur les autres citoyens du pays pour ce qui est de l'accès aux médias de manière générale, que ce soit la radio, la télévision, la vidéo, etc. Par conséquent, peu d'entre eux ont aussi eu l'intérêt ou encore la possibilité de suivre des formations pour utiliser et s'appropriier les outils médiatiques et ainsi avoir des personnes modèles. En 2009, quand Aubin et George analysaient l'accès à Internet, ils ont constaté le retard dans tout le système au Québec :

correspondent pas à une de leurs pratiques créatives et n'étaient pas utilisés comme tels par les participantes. Ces données pourront servir dans une future recherche ou pour la rédaction d'un article.

« Les obstacles sont donc multiples : des problèmes de formation, de soutien technique venant s'ajouter aux problèmes d'accès, comme l'ont mentionné certains des intervenants au forum 2006 sur la connectivité en milieu autochtone » (p. 3). Il y a aussi la facture qui vient avec les ressources humaines, la location d'équipements impliquant des coûts importants.

À certaines reprises, des participantes parleront des coûts reliés à leurs pratiques. Par exemple, Eruoma Awashish disait qu'elle ne pouvait pas toujours embaucher des gens pour l'aider dans ses projets.

Mais on n'a pas tout le temps les moyens de faire ça, d'engager des gens, pis de toute façon, même si j'avais les moyens, dans ma nature, j'aime ça faire mes affaires toute seule. J'aime ça travailler toute seule. Je collabore des fois avec d'autres artistes pour des trucs plus collectifs, c'est cool, mais je le sens que ça me fait sortir beaucoup de ma zone de confort (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019).

De toute évidence, elle préfère travailler en solo, mais si elle désire intégrer certains outils médiatiques ou numériques à ses œuvres, elle doit parfois créer des collaborations, embaucher une personne. Les priorités actuelles de l'artiste, par ailleurs, ne se concentrent pas sur ces questions. Peut-être parce que tout cela est éloigné physiquement?

Mais faut je me donne les moyens et c'est compliqué surtout quand on est en région. À Montréal quand t'as pas de studio chez vous t'as des centres d'artistes qui sont là, avec de l'équipement, ici on est plus restreint un peu. C'est pour ça que je voyage et que je suis souvent à Montréal, mais y faut faire ça parce qu'en région [silence] (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019).

Eruoma Awashish termine son mémoire de maîtrise, qui traite de la « décolonisation du sacré », laquelle est au cœur de sa pratique. Je l'ai rencontrée de manière informelle à Chicoutimi en septembre 2021 et elle m'indiquait poursuivre des entrevues avec des aînés de la communauté d'Opitciwan pour son mémoire. La technologie peut être secondaire à l'œuvre, voire insignifiante. Ce n'est pas nécessairement faute d'intérêt ou de capacité des artistes, mais pour celles qui travaillent en région, c'est plus complexe et coûteux, selon elle.

Le lieu de résidence et l'aspect économique sont des barrières au développement de certaines compétences et à l'accès à des formations. Par exemple, Natasia Mukash a résidé avec son conjoint et ses enfants à Montréal pendant huit ans parce que le couple souhaitait offrir une formation en art à leurs enfants. Au retour en communauté, elle a dû relever des défis.

There's a lot of challenges [rire]. You know, you go out on the land and you're disconnected from everything, you don't have a device, you know you just sunk it all in and the creativity comes. Another example, like when I have a whole bunch of earrings that I'm ready to sell, I kind of have to wait for my Internet to recharge because I can't respond to people fast enough, sometimes it's high cost for the Internet. And then you think to yourself is it really worth it? But really that's where your sales happen, it's on the Internet (Entrevue avec Natasia Mukash, 17 avril 2019).

Et pour acheter le matériel, le faire livrer dans le Nord, télécharger des logiciels, obtenir les outils technologiques, il faut pouvoir y mettre l'argent et, dans ce cas, le temps nécessaire à des téléchargements qui se font autrement très rapidement avec les connexions haute vitesse que l'on retrouve dans le sud du Québec.

My digital art work is a little bit different. I guess it's a lot of digital painting but you could use so many more tools that I don't have access to up North. I work with a few programs, I work with Illustrator, I work with Photoshop, I work with Create and so like on my computer and I can switch to my iPad whenever I want to. So that is what is so great about having that connexion, it's like I can work from one spot but I can bring it in so many other things so I can go on social medias to post my artwork. Or I can send my digital artwork to print it somewhere else. And it's really easy access that way, definitely (Entrevue avec Natasia Mukash, 17 avril 2019).

L'entrevue avec Natasia a été particulièrement longue, parce que nous avons eu des problèmes de connexion et j'ai dû lui faire répéter à plusieurs reprises certains passages. Je comprends qu'elle est résiliente face à ces interruptions de communication et que c'est moi en fait qui ressens un malaise. Sa formation à Montréal, durant ses huit années, lui a été bénéfique lorsqu'elle est revenue dans le Nord, puisque c'est durant cette période, au collège Dawson, qu'elle a appris l'utilisation de ces logiciels. Cela lui a permis, avec l'aide de son conjoint, de développer des sites Web pour la vente de ses créations sur les sites de RedBubble, Art of Where et Society 6. Ce sont des cas

exemplaires de contraintes actuelles pour le développement des artistes autochtones provoquées par les fractures numériques.

Il me semble incontournable dans la vie des femmes artistes autochtones participant à cette thèse de traiter du changement de rôle familial avec l'arrivée d'un ou de plusieurs enfants. Elles n'ont aucunement utilisé le mot « contraintes », mais elles ont tout de même souligné les changements que la venue d'un enfant entraînait dans leurs pratiques.

Certaines artistes diront qu'elles ont dû mettre des projets en veilleuse ou complètement arrêter pendant un temps avec la venue d'un premier enfant ou de ceux qui ont suivi. C'est le cas de Sonia Robertson, qui exposait à travers le monde durant les années 1990. « J'avais pas le choix », dira-t-elle. À certains moments, elle a dû se consacrer entièrement à un rôle très important, celui de mère. Mais elle trouvera aussi une source d'inspiration à la suite de son accouchement, intégrant à une œuvre le son du cœur du bébé dans son ventre ou encore la cicatrice de sa césarienne visuellement. Même chose pour Eruoma Awashish, qui a ralenti durant les premières années après la naissance de sa fille. Sophie Kurtness aussi a dû repenser sa pratique, comme je l'ai déjà expliqué.

Je termine cette partie en ajoutant que l'appropriation s'avère le résultat de négociations, d'adaptations et de médiations entre l'utilisateur et la technique, comme le mentionne Jouët (2000). Elle s'articulerait en fonction de l'intérêt des personnes, selon leur propre agentivité. Mais il peut être ardu de plonger en solo dans les arts médiatiques. Soleil Launière, Christine Sioui Wawanoloath ou encore Natasia Mukash se sont inscrites à des formations ponctuelles dans des institutions québécoises, après 2005, mais Skawennati, Caroline et Émilie Monnet ont rapidement établi des ponts avec le milieu de l'art autochtone au Canada¹¹⁸. Elles ont aussi des collaborateurs qui les aident et elles font des demandes de financement pour embaucher des gens afin de participer à des projets. Caroline Monnet a souvent des commandes et doit penser à ces dépenses dès le début d'un contrat.

¹¹⁸ Je souhaite souligner que ces trois artistes ont toutes grandi dans des milieux urbains, leur mère respective ayant marié un homme non inscrit.

La pertinence des enseignements, des études qui mettent de l'avant les valeurs et les visions du monde autochtone, notamment en ce qui concerne les médias, est déterminante dans les récits des cinq participantes (Sonia, Christine, Émilie, Caroline et Skawennati). Il me semble que si les écoles et les lieux de formation non autochtones offrent les outils techniques et les connaissances technologiques d'appropriation, un autre travail doit s'opérer pour que les Autochtones se l'approprient entièrement et l'autochtonisent – « that is, how are they being creatively integrated and indexed into practices and beliefs rooted in a local cultural logic? » (Landzelius, 2006, p. 2).

5.4 Grand thème 2 : « Attitudes face aux outils médiatiques dans l'œuvre » et identification des œuvres à l'étude

Avant mes entrevues, j'avais déterminé au préalable des œuvres potentielles à explorer, soit parce que je les avais vues de mes yeux, soit parce que je les avais repérées sur Internet. C'était la première trace pour suivre le parcours de l'artiste, dans l'esprit d'*ashetateu*. J'ai invité les participantes aux entrevues à me faire aussi des suggestions. Voici la liste des œuvres suggérées par les artistes, lors des entrevues, qui ont des composantes médiatiques numériques ou analogiques. Les fiches techniques des œuvres sont présentées dans le tableau ci-dessous.

Tableau 5.3 : Artistes rencontrées et œuvres suggérées

Artistes	Fiche technique de l'œuvre
	INSTALLATIONS
Sonia Robertson	<p><i>Un.</i> 1999. Installation multimédiatique. (Quatre moniteurs télévisuels, vidéo, peaux de castor, structure de métal). Université de Montréal. Dimensions variées.</p> <p><i>L'arbre sacré.</i> 1995. Galerie Séquence. Installation multimédiatique. (Six projecteurs. Enregistrement sonore, branche de cèdre, corde, pierres).</p> <p><i>Prière.</i> 2000. Installation <i>in situ</i>. (Papier de riz, cordes de quatre couleurs). Maison Hamel-Bruneau.</p>
Niap Saunders	<p><i>Katajjausivallaat, le rythme bercé</i> (inuktitut). 2019. Installation sculpturale sonore. (Stéatite brésilienne, fil de fer, enregistrements sonores, écouteurs, socles). Musée des beaux-arts de Montréal. Dimensions variées. https://www.mbam.qc.ca/fr/même/76395/</p>
Eruoma Awashish et Jani Bellefleur-Kaltush (Meky Ottawa)	<p><i>Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde</i> (innu aimun et nehirimowin). 2017. Installation vidéo HD. (Structure en bois, projection vidéo et sonorisation). Musée des beaux-arts de Montréal.</p>

Caroline Monnet	<i>History Shall Speak for Itself</i> . 2018. Installation photographique performée. (Portraits et costumes). Caméra : Éric Cinq-Mars; Maquillage : Amélie Ducharme; Costumes : Swaneige Bertrand. Commissarié par Bonnie Rubenstein pour le Tiff Bell Lightbox de Toronto. Avec la participation des artistes Alanis Obomsawin, Nadia Myre, Swaneige Bertrand, Émilie Monnet, Catherine Boivin et Dominique Pétin.
Sophie Kurtness	<i>Connexions</i> . 2022. Réalité augmentée. Installation visuelle, avec connexion en ligne, à l'aide d'un programme accessible par cellulaire.
PERFORMANCES ET THÉÂTRES	
Soleil Launière	<i>Umanishish – fœtus d'original</i> (nehlueun). 2019. Performance multimédiatique. (Sonorisation, projections vidéo et lumière, bois de caribou, ampoule, eau et charbon). Mise en scène : Xavier Huard. Éclairages, vidéo, conception visuelle et scénographique : Gonzalo Soldi et Antonin Gougeon-Moisan (Mirari). Usine C.
Émilie Monnet	<i>Okinum – barrage</i> (anishinabemowin). 2018. Théâtre, lecture sonorisée, balado. (Fiction, documentaire, vidéo, photographies). Texte, co-mise en scène, interprétation : Émilie Monnet. Co-mise en scène : Emma Tibaldo et Sarah Williams. Conception sonore et interprétation : Jackie Gallant. Interprétation sonore : Véronique Thusky, Thelesh Bégin. Assistance à la mise en scène : Elaine Normandeau. Scénographie : Simon Guilbault. Éclairages : Lucie Bazzo. Costumes : Swaneige Bertrand. Vidéo : Clark Ferguson. Conseil dramaturgique : Élisabeth Bourget, Sara Dion. Conseil culturel et en langue anishnabemowin : Véronique Thusky. Sonorisation et direction technique : Frédéric Auger Régie : Gaspard Philippe / HUB Studio. https://onishka.org/productions/
Niap Saunders	<i>Alaapi, ᐱᐱᐱ</i> : « faire silence pour entendre quelque chose de beau » (inuktitut). 2019.
VIDÉOS ET PHOTOGRAPHIES	
Caroline Monnet	<i>Creatura Dada</i> . 2016. Film. (Vidéo, performance, nourriture, huître, champagne, raisins, homard, costumes et bijoux). Avec la participation des artistes Alanis Obomsawin, Nadia Myre, Swaneige Bertrand, Émilie Monnet et Nahka Bertrand.
Christine Sioui	<i>L'Île de la tortue</i> . 2005. Vidéo d'animation. Idée, conception : Christine Sioui Wawanoloath. Narration : Sylvie-Anne Trudel Sioui. Animation : Joseph Lefevre. Musique : Coyotzin. Société des arts technologiques de Montréal. https://www.nativelynx.qc.ca/contes-et-legendes/
CRÉATIONS EN LIGNE	
Skawennati	<i>She Falls for Ages</i> . 2016. Vidéo machinima, animation en ligne. Produit en partenariat avec Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTec) et Obx Labs. https://www.skawennati.com/SheFallsForAges/index.html

<i>Time Traveller</i> . 2008-2013. Vidéo machinima, animation en ligne. Produit en partenariat avec Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTec) et Obx Labs. https://www.timetravellertm.com/

Parmi les facteurs d'exclusion, j'ai choisi des pratiques qui engageraient mon corps dans l'analyse, plusieurs de mes sens, mon équilibre. J'ai aussi pensé aux œuvres qui mobilisaient les outils médiatiques dans leur composition, non pas seulement *pour* la créer. Ainsi, je ne me penche pas sur les créations de Natasia Mukash. Elle fait un usage promotionnel et une forme de *storytelling* sur des plateformes en ligne pour documenter ses activités créatives et elle utilise une tablette iPad. Elle utilise Facebook, Instagram et Tiktok depuis 2020. Elle ne fait pas d'art qui intègre des composantes médiatiques, mais utilise divers programmes et réalise des œuvres avec son iPad. La décision est pragmatique et je pensais un peu naïvement au départ de cette thèse que je trouverais une manière de parler de chacune des œuvres des artistes. Ce ne fut pas le cas.

Caroline Monnet et Skawennati font usage d'Instagram. Mais la plupart des artistes rencontrées ne s'y retrouvent pas. Je crois que cela pourrait éventuellement faire l'objet d'un article, notamment parce que Niap Saunders a réalisé des bingos en ligne pour financer son travail artistique, en faisant le tirage de ses dessins à l'aquarelle. Toutes ces idées promotionnelles et relationnelles de *storytelling* sont pertinentes et méritent que je m'y attarde de plus près dans un prochain article.

J'ai dû ne retenir que quelques œuvres en lien avec les objectifs de cette thèse, qui sont :

1. **Identifier et présenter des artistes femmes autochtones ayant adopté des pratiques en arts médiatiques et numériques au Kepek.**
2. **Repérer les éléments relatifs aux épistémologies autochtones dans les récits des artistes autochtones et leurs œuvres.**
3. **Analyser en quoi et comment les œuvres d'art médiatiques et numériques des femmes et des personnes de genre fluide s'inscrivent dans un mouvement d'affirmation autochtone au Kepek.**

Il me semble arriver, déjà, dans cette section de chapitre, à répondre à ce premier objectif en partie. Mais le second objectif motive mes choix et mes intérêts. Pour repérer les éléments relatifs aux

épistémologies autochtones comme base d'analyse des œuvres, je dois identifier comment elles parlent des supports médiatiques et les effets souhaités dans les œuvres, mais pas seulement en tant qu'objet terminé. Je prends ici l'œuvre dans son sens large, en la pensant en fonction de la trajectoire pour y arriver. En réalité, quand j'ai commencé à établir les thèmes et à explorer les possibles pistes d'analyse des œuvres à partir de catégories émiques, l'ampleur de la tâche s'est imposée à moi. Chacune était si riche de sens, de symboliques culturelles et sociales que les interprétations possibles sont trop abondantes. J'ai dû me résoudre à prendre des cas exemplaires.

Mes décisions ont été prises aussi en fonction des attitudes face aux technologies de Bureau (2003), documentées ci-dessous. En fait, celles-ci me paraissent intéressantes parce qu'elles permettent justement d'explorer comment les médias sont contestés, critiqués par les artistes dans les œuvres, ou encore à quel point les artistes s'engagent dans le développement des médias intuitivement, vu leur omniprésence. Elles peuvent ainsi s'inscrire dans une réflexion décoloniale ou anticoloniale sur les médias. Le média peut être présent, présenté ou représenté. En fait, j'ai identifié ce grand thème dès 2018, en analysant en détail l'œuvre *History Shall Speak for Itself* (présentée en page 191 de cette thèse), de Caroline Monnet, qui, comme d'autres artistes avant elle, critique les représentations stéréotypées des femmes autochtones à travers le temps, mais en plus ouvre une réflexion sur les outils médiatiques en utilisant une stratégie intramédiatique, croisant archives filmiques analogiques et photographie numérique actuelle (Besson, 2014, par. 38). Il y a là une critique des médias, prise non seulement comme dispositif technique, mais aussi comme institution si on pense à l'industrie cinématographique et à l'émergence des documentaires mis de l'avant par l'Office national du film (ONF).

C'est la question des attitudes soulevée par Bureau (2003), annoncée dans la méthodologie de cette thèse : « [l]es ignorer – volontairement ou non –; les intégrer comme constituantes artistiques et esthétiques essentielles de l'œuvre et les rendre ainsi, d'une certaine manière, transparentes; les mettre en exergue, les prendre comme sujet, comme contenu même de la création » (p. 37). Voici la proposition de Bureau.

Figure 1 : Réflexion de Bureau (2003)

Intégration artistique ou esthétique	→	Transparente
Intégration critique	→	En exergue et/ou sujet de l'œuvre

Refus	→	Volontaire
	→	Involontaire

Les artistes ont eu une variété d'attitudes selon les œuvres créées. Plus tard, durant la rédaction de ma thèse, je me suis aussi inspirée des courants de Pascale Weber (2003) : 1) l'émergence d'œuvres sociales, critiques et politiques sur l'environnement télévisuel, la communication et l'informatique; puis 2) les œuvres poétiques qui racontent, telle une soirée de contes autour du feu, en vue de créer un lien avec le public. S'appuyant sur les réflexions de Didi Huberman, Pascale Weber (2003) rappelait que le « lieu dans lequel on s'installe devient le prolongement du corps que l'on habite; il repousse les limites de ce que l'on est, comme individu, comme artiste. Et comme souvent lorsque l'on agrandit son territoire, c'est en faisant des incursions sur celui d'un autre » (p. 109). Je reformulerais en disant que cette deuxième catégorie d'œuvres est comme une soirée d'*atalukan* dans un campement, celui que l'on a monté pour le groupe en vue de communiquer et communier avec les gens qui nous entourent.

Je suis consciente qu'il s'agit de mon choix de découpe de catégories et que d'autres possibilités existent. Mais je préfère celle-ci, qui n'est pas limitée par la typologie, comme l'art vidéo, l'art en ligne, l'imagerie numérique, l'art sonore, etc. Considérant que la plupart des participantes ne sont pas des artistes multimédiatiques, cette catégorisation me permet d'organiser l'information avec fluidité.

Deux œuvres prennent les médias comme thème et, en ce sens, sont incontournables, car elles me permettent aussi de bonifier le discours critique sur les médias eux-mêmes, mais par le biais de l'œuvre et ce qui s'en dégage. Enfin, j'aimerais ajouter que lors d'une conversation (conversation personnelle, 14 avril 2022), Joanne Lalonde, professeure à l'UQAM, m'invitait à réduire le nombre d'œuvres à analyser¹¹⁹. En vérité, au cours de mes années de rédaction, plus j'en apprenais sur les

¹¹⁹ Joanne Lalonde a également fait ce commentaire dans l'évaluation de mon projet de recherche. J'ai moi-même constaté qu'il aurait fallu être beaucoup plus précise quant au thème à explorer pour éviter cette difficulté. Or, je n'avais pas les connaissances au début de ma formation pour en être vraiment consciente. C'est sans doute là une limite de ma thèse, que j'aborde en conclusion.

arts médiatiques et numériques, plus je me rendais compte de la variété d'analyses possibles et de la richesse du vocabulaire. J'ai été dans l'obligation de réduire grandement mes visées initiales.

5.4.1 Cas exemplaires d'intégration critique

Parmi les œuvres énumérées dans le tableau ci-dessus, je vais analyser dans le prochain chapitre celles qui interrogent les médias, au sens de Weber P. Cinq artistes se sont penchées sur les outils médiatiques comme sujet de l'œuvre. Elles peuvent dans ce cas formuler une critique des médias, les mettre en exergue pour les interroger, ou procéder par une mise en abyme, une mise en relation de différents dispositifs médiatiques. Voici les œuvres où cette pratique a été adoptée par les artistes.

1. *History Shall Speak for Itself* de Caroline Monnet
2. *Un* de Sonia Robertson
3. *Connexions* de Sophie Kurtness
4. *Time Traveller* de Skawennati

J'ai dû éliminer *Un*, de Sonia Robertson, car il y a peu de documentation et je n'ai jamais vu l'œuvre, pas même en photographie. J'ai choisi de ne pas traiter de *Time Traveller*, car le travail de Skawennati a été amplement étudié et fait d'ailleurs l'objet d'un livre. *Time Traveller* a aussi été présenté à la Biennale de Venise en 2017, dans un pavillon consacré aux spatiotemporalités uchroniques. J'ai préféré retenir les œuvres qui critiquent clairement les médias comme dispositif de contrôle du pouvoir et qui ont occasionné peu d'écrits, dans l'optique de documenter les pratiques plurielles. J'ai donc choisi la photographie géante de Caroline Monnet *History Shall Speak for Itself*¹²⁰ et l'œuvre interactive *Connexions*, de Sophie Kurtness, pour laquelle seulement deux articles de journaux avaient été rédigés.

Dyade : Les médias comme sujet de l'œuvre (Métadiscours)

- *History Shall Speak for Itself* de Caroline Monnet
- *Connexions* de Sophie Kurtness

Ce sont aussi des installations en arts visuels qui engagent le corps du spectateur, le mettent en mouvement ou l'immobilisent. Je dois donc les essayer, m'y submerger : cela fait partie de ma

¹²⁰ En 2018, l'œuvre avait fait l'objet de peu d'articles en art. Aujourd'hui, elle est bien documentée.

manière d'apprendre, « incorporée » par la relation à l'œuvre, dans l'esprit de l'exercice de la normativité ancrée (L. B. Simpson, 2017). La première est plutôt immersive, la seconde, interactive et j'ai pu voir les deux créations. J'analyse ces œuvres dans le chapitre VI.

5.4.2 Cas exemplaires d'intégration artistique ou esthétique

Les œuvres que j'ai retenues pour le second chapitre d'analyse témoignent d'une maîtrise des outils médiatiques comme exercice de l'agentivité. Plusieurs artistes participantes ont intégré, à certains moments, des outils médiatiques comme élément esthétique ou stratégie artistique poétique de communion; la technologie est donc subordonnée à l'œuvre ou au thème abordé par l'artiste. Dans ces œuvres, les médias sont plutôt transparents et produisent un effet d'instantanéité (*immediacy*) (Manovich, 2001). Par exemple, lorsqu'un paysage est photographié, le spectateur est davantage dans un processus d'immersion dans l'image que dans une relation au strict dispositif technique photographique. Certaines œuvres oscillent¹²¹ entre un effet d'immédiacie et d'hypermédiacie : le spectateur passe d'immersion à émergence, tantôt ne percevant pas le média, tantôt entrant en relation avec lui, sa mécanique, sa présence. Encore une fois, le corps est engagé dans l'œuvre (bouger, penser, ressentir).

Dans ces œuvres, les effets explorés par les artistes avec les médias et les outils médiatiques méritent mon attention, comme récits invitant à la communion entre l'œuvre et le public. Je m'intéresse à la manière dont leurs pratiques et savoirs ancestraux sont transférés dans les dispositifs technologiques, comment ils sont aussi combinés. Le transfert des pratiques à travers les outils médiatiques ou leur coprésence sont aussi des stratégies permettant d'affirmer des identités et de renverser des pouvoirs coloniaux. Ces œuvres vont davantage explorer d'autres thématiques, comme les cosmovisions autochtones, la perte d'identité, la relation au territoire, les stéréotypes, etc. J'ai identifié :

1. *L'arbre sacré* (oscillation) de Sonia Robertson
2. *Umanishish* (oscillation) de Soleil Launière

¹²¹ C'est à partir de ma propre expérience que je détermine cette oscillation. Si je n'ai pas vu l'œuvre, je me réfère aux informations obtenues lors des entrevues.

3. *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* (oscillation) d'Eruoma Awashish et Jani Bellefleur-Kaltush (et de Meky Ottawa)
4. *Katajjausivallaat, le rythme bercé* de Niap Saunders
5. *L'Île de la tortue* et illustrations numériques variées de Christine Sioui
6. *Okinum* d'Émilie Monnet
7. Illustrations numériques variées de Natasia Mukash
8. *She Falls for Ages* et différents machinimas de Skawennati
9. *Creatura Dad* de Caroline Monnet

Comme je l'ai déjà expliqué, l'agentivité, c'est aussi la capacité d'enchevêtrement des appareils médiatiques et de transformation des significations, de transfert de médium à l'autre. Il est possible d'avoir ces réflexions techniques, ces capacités, sans nécessairement prendre pour objet les médias. J'ai ainsi sélectionné des œuvres où la technologie était subordonnée, intégrée artistiquement ou esthétiquement. Les stratégies mises en place, même transparentes, peuvent offrir des indications sur les capacités des femmes autochtones de transformer les usages des médias, d'opérer des transferts, d'explorer les dialogues médiatiques possibles sans qu'ils soient le thème principal de l'œuvre. Encore une fois, j'ai dû faire des choix crève-cœur pour déterminer les œuvres à analyser. J'ai donc misé sur les œuvres installatives, car elles permettent davantage une immersion de mon corps, qui m'engage dans une pratique ancrée. Inspirée de P. Weber (2003), l'idée de communion autour du feu, mais aussi de toutes les activités liées au campement autochtone, dont, à travers le temps, les femmes autochtones ont été responsables, comme l'installation des tentes et des dispositifs pour la fumigation des peaux, la cuisson des castors, le séchage des peaux ou encore les accrochages des os après consommation (rituel de respect envers les animaux), etc. Le processus est plus important que l'œuvre elle-même, il me semble. J'installe donc mon campement comme m'y invite L'Hirondelle (2014).

J'ai fait le choix de retenir les œuvres suivantes.

Triade : Œuvres sélectionnées pour fin d'analyse

- *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* d'Eruoma Awashish et Jani Bellefleur-Kaltush (et de Meky Ottawa)
- *Katajjausivallaat, le rythme bercé* de Niap Saunders
- *L'arbre sacré* de Sonia Robertson

Ces créations permettent également de démontrer que les épistémologies autochtones sont indispensables aux analyses, car :

- je peux mobiliser des concepts souvent utilisés dans les études en arts médiatiques, notamment l'*embodiment*, mais en les pensant à la lumière des épistémologies autochtones;
- ces œuvres me permettent de mobiliser des concepts issus des épistémologies autochtones et de leurs ontologies;
- ces œuvres dynamisent les langues et les processus conceptuels autochtones;
- elles participent aux processus d'affirmation autochtone en art, de souveraineté visuelle.

Il convient par conséquent de considérer les éléments des entrevues avec les participantes qui concernent les œuvres. Mes analyses des œuvres prennent en compte de manière souple les descriptions des propriétés de l'œuvre par l'artiste, donc tout ce qui concerne la description des usages (**thème 8**). En outre, il me semble également devoir aborder les propriétés de l'œuvre, par mes perceptions et celles des artistes (**thème 9**), les stratégies employées par l'artiste (**thème 10**), que ce soit le photomontage, les cadrages, l'idée de l'immersion, de l'interactivité, la documentation, le transfert, etc. Aux analyses, j'ajoute les contextes sociohistorique et politique (**thème 11**) dans lesquels s'insère l'œuvre puis, quand cela est pertinent, l'environnement spatiotemporel (**thème 12**)¹²².

Les études intermédiales, qui prennent pour objet les médias dans leur matérialité et leurs relations, peuvent convenir comme outil d'analyse pour explorer des thèmes précis relativement aux dispositifs, mais surtout des dialogues possibles entre médias, à travers des œuvres protéiformes. Mais comme l'indique Müller (2006), « ceci ne devrait pas empêcher d'y inclure les questions de la signification et de la fonction sociale et historique de ces processus » (p. 101). Il y a lieu de penser aussi l'organisation des informations en fonction des épistémologies autochtones et des contextes sociohistoriques. Si cela semble chargé à première vue, les artistes et les œuvres ne traitent pas intégralement de tous ces thèmes. Elles ont des discours pluriels.

5.5 Discussion : œuvre et discours sur l'œuvre

Les réflexions dans lesquelles je m'engage se sont nourries de recherches sur les épistémologies autochtones, qui mettent l'accent sur une continuité technique et une forme de transfert des

¹²² Quand je pense à respecter la vision holistique des épistémologies autochtones, je me dois de prendre en compte plusieurs dimensions : le matériel, le spirituel, le mental et le physique. Les différents thèmes couvrent à mon avis ces éléments.

pratiques d'un médium à l'autre. Candice Hopkins (2006), commissaire et chercheuse de la Carcross/Tagish First Nation, cite l'artiste hopi et photographe Victor Masayesva :

[the] tribal person today – who uses new technologies – must have quantitatively more knowledge than the traditionalist and be more facile than the colonizer in order to be understood in the world community [...]. The success of experimental films and videos can be ascribed to the degree to which they subvert the colonizer's indoctrination and champion indigenous expression in the political landscape (p. 342-343).

Par conséquent, explorer les expressions des continuités des pratiques autochtones dans les outils médiatiques et leurs interrelations en prenant pour appui les catégories émiqes des récits de pratiques présente bien des défis. Les artistes ne sont pas des théoriciennes. Elles utilisent un autre vocabulaire, d'autres mots clés que ceux répertoriés dans les textes sur les arts médiatiques ou encore les études intermédiales, qui sont, eux, pointus. Par exemple, aucune ne m'a parlé de transfert, sinon de transférer de la documentation par courriel. Or, un vocabulaire riche a été développé par les théoriciens des études médiatiques en arts (ex. : interactivité endogène et exogène, média praticable, immersion, remédiation, uchronie, etc.). Les artistes en arts numériques qui ont étudié dans cette discipline ont une maîtrise de ces termes médiatiques. Ils ont souvent un parcours universitaire, alors que la moitié des artistes rencontrées sont autodidactes.

J'ai constaté que seulement la moitié des artistes arrivaient à maîtriser un certain langage relatif aux arts médiatiques. Des personnes comme Sonia Robertson, Émilie Monnet, Caroline Monnet, Skawennati et Sophie Kurtness adoptent certaines expressions qui me permettent de faire des liens entre les catégories émiqes et les études médiatiques. Il a donc été plus difficile de repérer les thématiques 8 et 9 (Annexe 4). Beaucoup me parlaient davantage de leur intérêt pour la langue, leur culture, le territoire, la créativité, l'inspiration. Les médias, les outils médiatiques ne sont pas leur intérêt principal, sauf pour celles que j'ai nommées ci-dessus. Pour m'aider à organiser les thèmes, je me suis aussi inspirée du tableau des modalités identifiées par Lars Ellerström (2010), que j'ai enrichi.

Tableau 5.4 : Les modalités d'Elleström

Modalités	Modes
Matérielles	Images, lumière, sons, archives sonores, codes binaires, etc.
Sensorielles	Vue, ouïe, odorat, toucher, goût
Spatiotemporelles	Espace et temps, mouvement, virtuel ou réel
Sémiotiques	Signes, symboles et icônes

Les médias présentent des modalités, des particularités, des modes de fonctionnement qui sont inhérents à leur support. Ces modalités peuvent s'enchevêtrer selon le dispositif¹²³. Par exemple, la vidéo combine son et image et nécessite un moniteur et un système d'enregistrement pour être montée.

J'ai pensé faire évoluer la proposition d'Elleström en réfléchissant à un concept transversal à ces modalités. Il s'agit des cosmologies autochtones (visions, rêves, esprits, rituels, cérémonies). Guy Sioui Durand (2018) invite d'ailleurs à autochtoniser les réflexions et l'histoire de l'art. Il s'inspire de la notion wendat d'*oh-tehra*' pour développer une approche de l'art contemporain autochtone comme processus de « ré-ensauvagement » à l'œuvre, observé notamment chez des artistes comme Caroline Monnet. Appliquer le concept d'*oh-tehra*' à l'art signifie partir de leurs visions du monde, ne pas séparer les usages sociaux et culturels des créations artistiques. Cette notion implique également les récits, les cérémonies comme épistémologie, comme porteuse de sens. Comme l'écrit le commissaire kanien'kehá:ka Steven Loft (Loft, 2014b), « [a]s we develop a new language of art history that is located in Indigenous cultures, we must 'create' a radical space devoted to creative cultural expression that responds to, engages with, an Indigenous cultural sovereignty » (Loft, 2014b, p. 167). Il invite à développer un langage propre à une histoire de l'art autochtone qui correspond à leurs ontologies, mais aussi comme lieux d'échange et d'affirmation qui s'inscrivent

¹²³ Il ne s'agit pas du sens philosophique du terme « dispositif », développé par Michel Foucault (Gros, 1996), largement documenté, et qui concerne les institutions et les relations de pouvoir. Ce n'est pas que les outils médiatiques ne s'inscrivent pas dans un régime de visibilité et de pouvoir, mais je l'utilise ici au sens d'appareil médiatique, technique.

dans les discours actuels d'affirmations autochtones, tel un processus de mise en place de la souveraineté autochtone.

Par exemple, les manières dont Sonia Robertson parle de la lumière, de la photographie, du son quasi spectral ou encore de « l'esprit des choses » ne trouvaient pas de place dans les propositions théoriques médiatiques en art, sinon peut-être avec une certaine définition de l'effet de présence (Féral et Perrot, 2013; Féral, 2012). En quoi est-ce que l'immatérialité de « l'esprit » correspond à cette idée d'« effet de présence »? Certes, elle utilise les mots clés des arts médiatiques, mais les lie à autre chose de vivant, de non-humain ou « spirituel ». Eduardo Kohn (2013) dans son document « Comment pensent les forêts » notait que c'était un défaut des études sur les sciences des technologies. « Ces études rassemblent non-humains et humains dans un même cadre analytique au moyen d'une forme de réduction qui laisse dans l'ombre des concepts tels que l'agentivité et la représentation » (p. 131). Peut-être que cette présence des non-humains, pourvus d'agentivité, je le rappelle, ne dépend que d'eux justement. À mon avis, embrasser l'idée d'effet de présence peut m'amener à faire fausse route et ne correspond pas aux cosmologies autochtones. Je constate donc que les dimensions cosmologiques des expressions artistiques des Autochtones sont indispensables à mes réflexions, ce qui est cohérent avec mon cadre théorique, notamment la nécessité d'invoquer le concept de médiacosmologie de Loft (2014b). Il n'y a en fait, à mon avis, que l'intentionnalité de l'artiste de mettre en dialogue ces non-humains dans un espace de création. Je peux l'identifier dans les récits des artistes et dans les agencements présentés dans les œuvres. Voici comment j'essaie de l'articuler.

Par exemple, j'intègre les récits des artistes qui parlent de tabous, d'esprits, de cérémonies, de rituels, de transformations, des ancêtres, des animaux, de la flore, de pierres, de cercles et des quatre directions ou encore d'imaginaire, etc. D'ailleurs, je suis d'avis qu'avoir une certaine connaissance des cultures, modes de vie, pratiques et cérémonies autochtones amène une lecture différente des œuvres. Par exemple, si je ne sais pas ce qu'est une croix, je pourrais penser qu'il s'agit de deux bâtons croisés.

Enfin, dans la thématique 9, « Description des propriétés de l'œuvre par l'artiste » (Annexe 4), et la thématique 10 intitulée « Description de la stratégie médiatique artistique employée par l'artiste », me permet de localiser les termes et stratégies mises en œuvre par les participantes.

Parmi ces termes, c'est la notion d'immersion qui me semble la plus évoquée dans les récits de pratiques. Que ce soit en invisibilisant la technologie, en la mettant en exergue, par oscillation, ou encore en la questionnant, l'importance de créer un environnement enveloppant, engageant les corps et tous les sens, soit à l'aide de multiples supports médiatiques, soit par d'autres stratégies, est récurrente. Je me suis donc demandé s'il n'y avait pas là une esthétique de l'installation de campement. Ou encore, une esthétique « encorporée ».

Les études médiatiques et les recherches actuelles sur les relations entre le corps et les médias sont foisonnantes et invitent à repenser certaines notions, par exemple la « corporéité », notre perception des éléments interactifs d'une œuvre médiatique ou encore notre expérience esthétique (Boisclair, 2015). Choinière *et al.* (2019) écrivent que les technologies médiatiques ont remis en question les notions d'incarnation (*embodiment*) en parlant des stratégies du corps médié en art avec les technologies. Or, les épistémologies autochtones traitent du corps en relation en termes de « normativité ancrée » (Coulthard, 2014). Et, à cet égard, il me semble qu'il y a là une tension entre les propositions assez récentes de Choinière, les propositions de Stern (2013) sur l'*embodiment*, l'interactivité et l'immersion pensés en fonction du rapport de la nature et de la culture, et les épistémologies autochtones. En fait, la manière d'expliquer cet *embodiment* n'est pas le même que dans les épistémologies autochtones, avec la présence d'une agentivité attribuée aux non-humains, par exemple¹²⁴. Utiliser les concepts proposés dans ces études médiatiques me semble souvent insuffisant. Et en ce sens, Choinière s'est d'ailleurs inspiré des notions des peuples du Brésil, ou se les approprie, pour traiter de « nouveaux » concepts. Tout cela n'est pas sans rappeler le texte *An Indigenous Feminist's Take on the ontological Turn: 'Ontology' is Just Another Word for Colonialism*, de Zoe Todd (2016), qui mentionnait que le « tournant ontologique » était un autre terme pour colonialisme. Le concept n'est pas nouveau et est issu des épistémologies autochtones du Sud, qui partagent des aspects avec celles des Autochtones au Kepek. Bref, prendre le parti de

¹²⁴ Enrico Pitozzi, spécialiste de la scène à l'Université de Boulogne en Italie, cite Paul Celan (1947), poète roumain-allemand, naturalisé français : « C'est bien si tu sens le vent, mais lui aussi, il doit te sentir » (Boisclair, 2019, p. 13). Cela me semble bien près des épistémologies autochtones et de leurs ontologies, où les vents, les sœurs de Joséphine Bacon, comme cité au début de cette thèse, ont une agentivité.

penser cela en fonction des épistémologies autochtones où ces questions de nature et culture n'ont plus la même pertinence ne conviendrait pas pour cette thèse.

5.6 Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai présenté les données colligées, sélectionnées à la suite des entrevues avec les artistes participantes et la façon dont j'ai organisé l'information en thématiques. J'ai constaté que beaucoup d'artistes possèdent une formation parmi celles que j'ai approchées et que plus de la moitié avaient une bonne connaissance de certains supports médiatiques. De multiples raisons les amenaient à les évacuer de leurs créations, notamment les coûts, les caractéristiques techniques parfois complexes, les besoins de soutien indispensable. Je reviendrai sur ces aspects dans le chapitre concernant la formation et les relations. J'ai pu présenter une liste de thèmes récurrents, au nombre de 14 (Annexe 4), dans les récits des artistes. Et j'ai remarqué que les thèmes comme l'identité, le territoire et la résurgence des cultures autochtones sont les plus mentionnés par les artistes participantes. Mais j'ai choisi de persévérer en pensant l'art et les technologies comme partie intégrante des pratiques artistiques de femmes autochtones. Comme Loft l'écrivait en 2005, il faut penser les médias en termes de « traduction » (*translation*) pour comprendre le phénomène de mise en média. Et une traduction implique souvent une certaine interprétation de sens.

J'ai donc présenté une manière d'organiser les récits et les œuvres. J'ai d'abord pensé à un grand thème : « Initiation et relations aux médias », puis à un autre, « Attitudes face aux outils médiatiques ». Le premier me permet d'explorer le « suivre leur trace » à travers les apprentissages qu'ont faits les participantes des supports médiatiques. Le second me permet d'explorer comment elles abordent les technologies médiatiques, leurs agencements, à partir des œuvres et des récits. J'ai dû, par la même occasion, penser un outil d'analyse du corpus des récits, car l'œuvre et les récits sont parfois difficiles à interrelier, comme les termes techniques, théoriques et conceptuels sont bien éloignés des catégories émiques sélectionnées. Finalement, des analyses pragmatiques, pour mieux saisir à l'aide d'exemples concrets comment des œuvres intégrant des technologies complexes, comme la réalité augmentée, invitent le spectateur à une expérience décoloniale, même anticoloniale, correspondant d'ailleurs à une certaine définition de la normativité ancrée et de l'encorporation.

Je présente donc dans le prochain chapitre les œuvres à l'étude, d'abord celles qui prennent les médias comme sujet. Je débiterai avec celle de Caroline Monnet, *History Shall Speak for Itself*, et je poursuivrai avec *Connexions*, de Sophie Kurtness. Le chapitre suivant traitera des œuvres qui utilisent les médias de manière à communier, dans une certaine esthétique de l'installation de campement, c'est-à-dire : *L'arbre sacré*, de Sonia Robertson, *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde*, d'Eruoma Awashish, Mekey Ottawa et Jani Bellefleur Kaltush et *Katajjausivallaat, le rythme bercé*, de Niap Saunders. Pour moi, l'esthétique de l'installation de campement doit être comprise comme une organisation spatiale de l'environnement qui reflète des modes de vie, des récits, des savoir-faire et savoir-être autochtones, dont les femmes, notamment chez les populations nomades, étaient particulièrement responsables. J'aime à penser que les installations s'inscrivent dans une pratique millénaire des femmes autochtones.

CHAPITRE VI

CRITIQUE DES MÉDIAS ET AFFIRMATION DES FEMMES AUTOCHTONES

Introduction

Dans ce chapitre, j'explore deux cas exemplaires qui mettent les médias en exergue et les situent comme sujet de l'œuvre. Comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, ces deux œuvres mettent en scène des femmes autochtones et des médias, qui façonnent l'œuvre d'un point de vue technique, esthétique et social. L'objectif est d'examiner comment les artistes participantes explorent leur relation aux médias et aux outils technologiques, à travers leur travail créatif, en réalisant une œuvre d'installation, dans un espace, un lieu d'exposition. Les deux œuvres sélectionnées pour l'étude, soit *History Shall Speak for Itself* et *Connexions*, sont protéiformes et combinent des références à un ou plusieurs supports médiatiques et à des technologies numériques, comme le cinéma, la photographie, la téléphonie mobile, dans un espace voué aux arts. Les artistes ont témoigné en entrevue de leur relation aux supports médiatiques, mais les créations présentent aussi une critique de ces outils; les artistes les mettent en exergue à travers leurs stratégies. Le sens attribué aux supports médiatiques à travers l'objet créé me semble incontournable à toute analyse de l'appropriation des supports médiatiques, puisque l'œuvre comme le récit sont pris en tant que discours.

En contexte autochtone, le sens attribué aux outils médiatiques est différent du sens attribué dans les milieux non autochtones. Les artistes adopteraient une esthétique autochtone (Leuthold, 1998) par leur utilisation, leur style. Mais même si les expressions des cultures présentent des similitudes, elles sont multiformes, selon les individus, les communautés et les nations, et elles s'expriment différemment. Par exemple, si j'utilise une voiture, je peux faire mes courses, aller à l'école, mais je peux aussi me rendre en forêt, pratiquer la chasse et la pêche avec les membres de la communauté. C'est la même voiture, mais l'usage qui en est fait, le sens attribué à la voiture est marqué par la culture, la vision du monde (Strate, 2017). Les arts médiatiques correspondent à une écologie médiatique distincte de celle des Occidentaux, répondant à d'autres épistémologies, d'autres ontologies (Maskegon-Iskwew cité dans Loft, 2014a, 2014b). En évitant d'essentialiser les

pratiques, j'analyse comment les artistes et leurs œuvres interrogent les médias, les mettant à l'avant-plan de l'œuvre. À travers une interprétation des œuvres et une étude des récits, j'analyse aussi l'opérationnalisation des affirmations actuelles des femmes autochtones.

Je présente d'abord une brève description des deux œuvres en indiquant les supports médiatiques employés par les artistes. Ensuite, en suivant les pas des artistes, selon *ashetateu*, combinant les entrevues et une description de leur parcours, je propose une interprétation des éléments médiatiques et des effets esthétiques et artistiques qu'ils enclenchent, dépassant largement la fonctionnalité des supports. Dans mes analyses et interprétations, je prends en compte la conception de l'artiste, ses idées, au moyen des entrevues. Puis je tiens compte des programmes et supports médiatiques sélectionnés dans l'œuvre. Et enfin, je considère également ma perception de l'œuvre, des interfaces, engageant mes sens, mon corps. En somme, je traite du contenant et du contenu. En dernier lieu, j'étaye une réflexion qui explore comment et en quoi les supports médiatiques et numériques sont des moteurs d'affirmation pour ces deux femmes autochtones artistes, dans ces cas précis. Les processus d'imbrication et de coprésence médiatique observés dans les œuvres à l'étude dans ce chapitre s'inscrivent à mon avis dans un mouvement de résurgence autochtone, d'affirmation, notamment en (ré)activant les relations de sororité autochtones, mais aussi les relations au territoire.

6.1 Présentation des œuvres à l'étude

La première création à l'étude est *History Shall Speak for Itself* (2018). Il s'agit d'un montage de photographies numériques de Caroline Monnet, d'origine anishinabe et française (<https://carolinemonnet.ca/>), œuvre sur laquelle elle m'a suggéré de me pencher, comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent¹²⁵. C'est par des processus de citation des archives de l'ONF et une représentation photographique de femmes autochtones artistes actuelles que Caroline Monnet

¹²⁵ J'ai aussi présenté une conférence au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) le 21 octobre 2021 sur cette œuvre de Caroline Monnet, à laquelle elle a eu l'occasion d'assister. J'ai pu recueillir ses commentaires et poursuivre mes réflexions en respectant cinq valeurs déterminées en collaboration avec les participantes pour ma thèse : respect, réciprocité, pertinence, relations et refus. La conférence n'est pas accessible en ligne, mais il est possible d'avoir de l'information sur la série de cours sur le site du MAC : <https://macm.org/activites/comprendre-lart-contemporain-en-7-cours/>.

renverse les représentations stéréotypées des femmes autochtones, et qu'elle brouille les codes de la photographie dans l'œuvre.

Planche 1 : Caroline Monnet, *History Shall Speak for Itself*, 2018, montages photographiques 1 et 2



Planche 2 : Caroline Monnet, *History Shall Speak for Itself*, 2018, montages photographiques 1 et 2, dans la vitrine du TIFF Bell Lightbox de Toronto



En entrelaçant autoperception/autoreprésentation et désignation/représentation d'autrui (Heinich, 1996), Monnet porte un regard critique sur l'histoire de la représentation des femmes autochtones dans l'industrie du cinéma, puisque le « Lightbox » se trouve sur le site du Festival international du film de Toronto (TIFF). Le cinéma a exploité une certaine image des femmes autochtones stéréotypée à travers le temps, soit la princesse « indienne » ou encore la « squaw », une femme facile, aux mœurs légères (Anderson, 2000; Bousquet, 2012; Burgess, 1995). Je crois pouvoir dire que le projet en est un de métahistoire et de métacommunication.

La seconde création à l'étude est l'exposition *Connexions*, de l'artiste Sophie Kurtness. Il s'agit d'une création d'art mobile, réalisée avec la plateforme de réalité augmentée pour l'art nommée

Artivive. Les toiles représentent des similibarcodes QR (Quick Response Code)¹²⁶, qu'elle transforme en utilisant la langue nehlueun et des pictogrammes inventés sur une toile adoptant un style sobre, minimaliste. Voici l'accrochage des huit toiles de même qu'un exemple de la création en réalité augmentée, accessible par téléphonie mobile, où il est possible de visualiser la courte vidéo en appuyant sur le bouton rouge.

Planche 3 : Sophie Kurtness, *Connexions*, 2022, toiles exposées (photographie : Caroline N. Hotte)



¹²⁶ En français, c'est l'expression « code à réponse rapide » qu'il convient d'utiliser. Créés en 1994 au Japon, les codes QR étaient d'abord utilisés pour faire le suivi des matériaux dans la construction automobile. Au début des années 2000, leur utilisation s'est lentement élargie. Ils contiennent des informations numériques, comme les codes-barres, mais ils sont beaucoup plus efficaces. Ils sont en deux dimensions et contiennent beaucoup plus d'informations. Il est possible d'en savoir plus en explorant le site Web officiel : <https://www.qrcode.com/en/index.html>.

Planche 4 : Sophie Kurtness, *Nitaihmanan (Je prie)*, 2022 (toile exposée et œuvre vidéo numérique en ligne) (photographies et capture d'écran : Caroline N. Hotte)



Elle déjoue ainsi une certaine « colonialité numérique » des codes QR, en brouillant les codes de lecture à l'aide d'une langue que le visiteur – la majorité – ne connaît pas et de pictogrammes personnalisés. Elle a une réflexion critique justement sur les outils numériques et la téléphonie mobile omniprésente, et je soutiens qu'elle a un discours de métacommunication, donc critique des communications. Si les codes QR contiennent de l'information numérisée, Sophie Kurtness invente ses codes. Mais en plus, la prise de vue subjective, où le spectateur adopte un moment le regard de l'artiste, déjoue les rapports d'autoperception/autoreprésentation et de désignation/représentation d'autrui, brouillant les stéréotypes. Cela a également pour effet d'amplifier l'identification du visiteur à l'artiste, qui présente de courts récits visuels de sa vie dans le territoire. Dans le cas exemplaire ci-dessus, l'artiste est dans un moment de prière traditionnelle autochtone, avec les effluves de ce qui pourrait être de la fumée de sauge.

Voilà donc les deux propositions mettant de l'avant des stratégies médiatiques complexes, où l'immersion et l'interactivité provoquent un engagement des corps avec les œuvres que je propose d'analyser dans ce chapitre.

6.2 Contexte et description de l'œuvre *History Shall Speak for Itself*

L'œuvre *History Shall Speak for Itself*, conçue en 2018, embrasse deux pratiques : cinéma et arts visuels. Caroline Monnet a réalisé ce projet à la demande de l'institution qui gère la vitrine TIFF Bell Lightbox, haut lieu du festival de films de Toronto. « TIFF Bell Lightbox occupies an entire city block in the heart of Toronto's media and entertainment district »¹²⁷. Caroline Monnet juxtapose les photographies d'archives numériques de l'ONF, en noir et blanc, provenant des documentaires ethnographiques passés, à une photographie numérique contemporaine géante (*Renaissance*, 2018) réalisée avec d'autres femmes autochtones du Kepek.

L'œuvre *History Shall Speak for Itself* a été conçue en 2018, alors qu'était menée l'ENFFADA, présentée dans le chapitre I, dont le rapport final allait être déposé au mois de mai 2019¹²⁸. L'invitation du TIFF à Caroline Monnet s'inscrit donc dans ce contexte sociopolitique particulier, où une vaste enquête publique est en cours. Mais elle s'inscrit aussi dans un cadre plus large, sociohistorique, de colonisation et d'imposition de normes patriarcales comme la *Loi sur les Indiens*. Les femmes autochtones ont été souvent effacées de l'histoire, du cinéma ou des documentaires de l'ONF, par exemple (Cornellier, 2015).

Monnet a entrecroisé des images en noir et blanc provenant des archives de l'Office national du film et une photographie numérique en couleur prise par Éric Cinq-Mars en collaboration avec Caroline Monnet, mais aussi avec un groupe de femmes artistes autochtones du Kepek. « Il fallait quand même qu'il y ait une composante cinéma, donc je me suis intéressée aux archives de l'ONF et la documentation de la femme autochtone. Toujours documentée d'une perspective d'homme blanc » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019). Il s'agit donc d'une pratique de remédiation

¹²⁷ Pour en savoir plus sur ce site à Toronto et aussi sur le site Web cinématographique du même nom, le lecteur peut se rendre à cette adresse : <https://www.tiff.net/visit>.

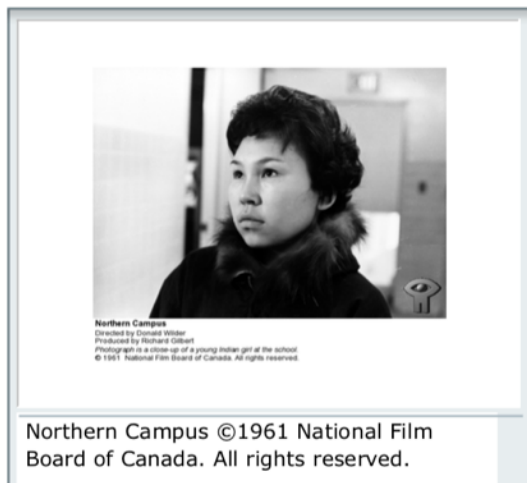
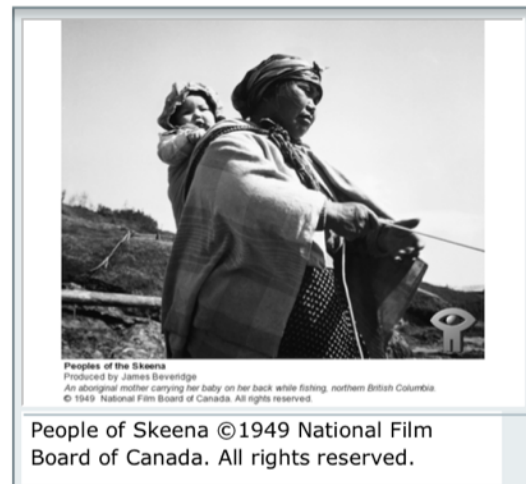
¹²⁸ J'ai aussi écrit un article scientifique sur cette œuvre qui est paru dans la *Revue d'études autochtones* (2021). Il traite, de manière assez similaire, de ce chapitre de ma thèse, et ce, avec l'approbation de ma direction de thèse.

(Bolter et Grusin, 1999), une forme de citation photographique (Lalonde, 2012) dans laquelle elle entremêle les archives numériques de l'ONF et une photographie numérique contemporaine géante, agençant comme une ligne de temps le passé et le présent, racontant une autre histoire.

Planche 5 : Caroline Monnet, *Renaissance*, 2017, photographie numérique sur papier (40" par 60") avec (en bas, à partir de la gauche) la cinéaste Alanis Obomsawin, l'actrice Dominique Pétin, (en haut, à partir de la gauche) l'artiste Caroline Monnet, la costumière Swaneige Bertrand, l'artiste Catherine Boivin et la sœur de Caroline, l'artiste multidisciplinaire Émilie Monnet



Planche 6 : Photographies de l'Office national du film (gracieusement transmises par Caroline Monnet)



Sur le site Web de Caroline Monnet, on peut lire que l'oeuvre présente un collage chronologique de représentations des femmes autochtones en cinéma et que

[1] l'image contemporaine, en revanche, présente un groupe de femmes qui regardent directement l'objectif, vêtues de tenues autochtones influencées par l'esthétique européenne et posées sur un fond blanc austère, comme pour un shooting de mode. Les modèles sont la documentariste Alanis Obomsawin, l'actrice québécoise Dominique Pétin, la costumière Swaneige Bertrand, l'étudiante en cinéma Catherine Boivin, ainsi que l'artiste et sa sœur. Monnet réunit physiquement ces deux modes de représentation très différents en entrelaçant des bandes d'images afin de souligner l'idée de superposition des informations tout en suggérant une sorte de chronologie. Elles rappellent les bandes de films analogiques qui ont été coupées et recollées pour former un film. Dans son ensemble, la murale de Monnet met en évidence le sentiment émergent de pouvoir et d'autodétermination qui amène les femmes autochtones au

premier plan des discussions de la société canadienne. En présentant cette image dans un espace public aussi important et à une échelle plus grande que nature, Monnet invite les spectateurs à se demander qui sont ces femmes et pourquoi elles exigent d’être vues et entendues, faisant écho à un droit qui a trop longtemps été effacé¹²⁹.

6.3 Analyse et interprétation de l’œuvre : l’histoire du cinéma dans la mire de Monnet

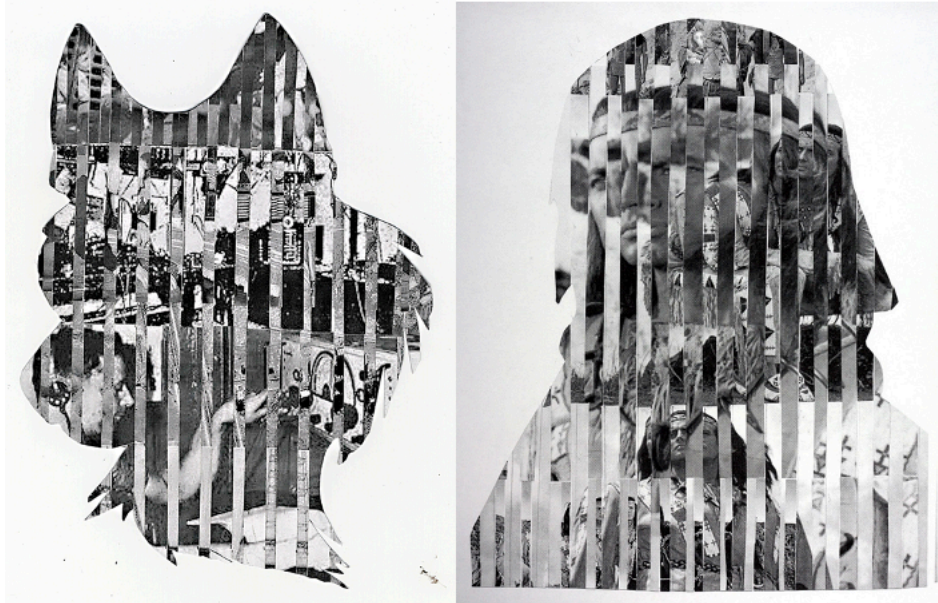
Comme l’a déjà mentionné Caroline Monnet en entrevue, c’est souvent « le concept et le lieu qui dictent le médium » (Marcoux, 2020, p. 114). Mais en réalité, l’artiste conjugue différentes stratégies esthétiques, artistiques et médiatiques pour arriver à créer une œuvre riche de sens. Enrico Pitozzi (2016), professeur en histoire de l’art à l’université de Bologne, a déjà écrit qu’un travail artistique échoue « when it is only an aesthetic exploration of formal properties to the exclusion of all others » (par. 7). Avec *History Shall Speak for Itself*, Monnet s’amuse avec la forme, le médium, les représentations, etc. Elle propose une œuvre de *résistance* qui décolonise une certaine histoire des représentations des femmes autochtones, diffusées par des institutions qui ont participé à la construction des images coloniales de celles-ci.

Caroline Monnet m’a raconté que c’est lors d’une séance dans les archives de films en noir et blanc de l’ONF qu’elle a eu envie de critiquer et d’analyser les représentations médiatiques sur les femmes autochtones du passé afin de déconstruire des stéréotypes d’un « Far-West cinématographique » (Sioui Durand, 1999). En entrevue, elle m’a expliqué : « [les] films, les images, en tout cas dans les archives, étaient toujours réalisés par des hommes blancs avec un détachement de la personne, donc elles [les femmes autochtones] sont toujours montrées de façon très passive, occupées à faire de l’art traditionnel » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Ce processus de réflexion était déjà entamé au début de sa pratique en 2011, comme on peut le voir dans ces deux exemples de la série suivante :

¹²⁹ Pour visualiser l’information, il est possible de visiter ce site Web <https://carolinemonnet.ca/History-shall-speak-for-itself>.

Planche 7 : Caroline Monnet, *The Communicator*, 2011, sérigraphie sur papier, édition 18 (30 cm × 30 cm); et *Plastic Indian*, 2011, sérigraphie sur papier, édition 21 (30 cm × 30 cm), de la Série Anomali (gracieuseté de Caroline Monnet)



Déjà en 2011, l'artiste explorait les relations aux médias avec *The Communicator* et aux stéréotypes sur les Autochtones avec *Plastic Indian*. Adoptant une stratégie d'entrelacement de citations visuelles similaire dans l'œuvre à l'étude, Caroline Monnet met de l'avant ses connaissances des médias, du cinéma et des représentations stéréotypées des Autochtones (Bousquet, 2012; Burgess, 1995; Cornellier, 2010, 2015). Les outils lui permettent de raconter sa version de l'histoire, du moins de critiquer une certaine proposition, comme elle le dit en entrevue avec Gabrielle Marcoux (2020) :

Toute histoire narrative permet un nouveau dialogue. On raconte une histoire de manière authentique lorsqu'elle vient d'une perspective personnelle. Mon point de vue est celui d'une femme, artiste, francophone, métissée autochtone/française vivant en milieu urbain. Tout cela dicte mon regard sur le monde et les œuvres que je produis (p. 116).

Elle affirme une souveraineté visuelle des femmes autochtones dans l'espace public et ouvre un dialogue défiant les idées reçues de l'histoire coloniale au pays (Burelle, 2014). On passe d'un

regard objectif, réalisé par une personne non autochtone, à une subjectivité de la part des artistes impliquées, particulièrement de Caroline Monnet.

6.3.1 Troublants stéréotypes au cinéma et dans les médias

History Shall Speak for Itself remet en question la manière dont on a objectivé le corps des femmes, leur rôle social, leur disparition et leur présence, rehaussant la tension inhérente à l'ENFFADA, alors en cours en 2018. Même le titre de l'œuvre – *History Shall Speak for Itself* – interroge l'interprétation de l'histoire, car l'histoire ne s'écrit pas d'elle-même, elle est écrite par ceux et celles qui possèdent le pouvoir. Le cinéma et les médias ont perpétué des stéréotypes au fil du temps et effacé la présence des femmes autochtones. Le cinéma hollywoodien, mais aussi le documentaire, la photographie, les romans, la télévision et les médias de masse ont tour à tour objectivé les femmes autochtones (Bousquet, 2012; Burgess, 1995; Cornellier, 2010, 2015). Par exemple, dès les premiers moments de la colonisation, on retrouve des représentations erronées des Autochtones dans les écrits des jésuites, où ils seront classés « bons sauvages » ou « mauvais sauvages » selon qu'ils étaient pieux ou non (Angel, 2008; Gagnon, 1975). Dans le sommaire du rapport final de la CVRC (2015), on indique en plus qu'en 1968, une étude « dévoilait que dans certains manuels, le mot *squaw* était utilisé pour désigner les femmes autochtones et l'expression *peaux rouges* était utilisée pour désigner le peuple autochtone en général » (p. 79). Parmi ces stéréotypes, on compte surtout ceux de la « princesse indienne » et de la « squaw », soit une femme noble, correspondant aux normes occidentales, par exemple la fille d'un chef, soit une femme de peu de vertu. « First Nations women were also seen as disposable, economic and sexual instruments for male profit » (Maryanne, 2013, p. 68). Dans l'imaginaire populaire, il est donc possible de les exploiter, d'en profiter.

Ces représentations stéréotypées ont par conséquent aussi rendu normale et légitime l'acquisition de leurs territoires, de leurs biens – et le font encore de nos jours – tout en les reléguant au statut de colonisées, ou d'incapables de se décoloniser. « Native women (and, by association, the land) are easy, available and willing for the white man » (Anderson, 2000, p. 99). Comme le note L. B. Simpson (2017), exclure les femmes du territoire, les en extraire, que ce soit par le confinement dans les réserves ou par les dispositions discriminatoires de la *Loi sur les Indiens*, effaçait leurs corps et le futur de leurs nations. En ce sens, on les empêchait de perpétuer un lien

fondamental au territoire, puisque plusieurs femmes accouchaient en forêt et enterraient le placenta au pied d'un arbre, geste symbolique les rattachant à la terre (Basile, 2017; Basile *et al.*, 2017). C'est par conséquent affirmer une souveraineté coloniale et patriarcale sur le territoire. Leanne Betasamosake Simpson souligne aussi que ce sont elles qui perpétuent, maintiennent les nations, les cultures et les langues en procréant; leurs corps politiques sont aussi des indicateurs d'une souveraineté autochtone au pays. Dans une conférence offerte lors de la 14th Annual Critical Race and AntiColonial Studies conference à l'Université de l'Alberta, à Edmonton, la professeure kanien'kehá:ka Audra Simpson (2014) réaffirmait l'agentivité des femmes autochtones et l'importance des corps des femmes autochtones¹³⁰. Ces corps sont porteurs de la prochaine génération, ils symbolisent l'affirmation en territoire, les liens de parenté élargie, de *kinship* et de descendance, dont la relation matrilineaire des groupes, contrairement aux systèmes patriarcaux en place au pays, comme documenté dans le chapitre I de cette thèse.

Il s'agit, selon moi, d'une œuvre de résistance politique par des agencements de formes, de matières, d'objets, de représentations des femmes autochtones, de médias, dans un territoire de diffusion en milieu urbain. Enfin, le titre de l'œuvre retient mon attention. En réalité, l'histoire ne parle pas d'elle-même. L'histoire est racontée, écrite par ceux qui en ont le pouvoir, de leur point de vue. Décoloniser l'histoire engage justement à la revisiter et à la raconter selon les points de vue de ceux qui n'ont pas eu voix au chapitre (Smith, 2012), à partir des marges, notamment celles des femmes autochtones et des artistes autochtones.

6.3.2 Décolonisation des représentations

Plus largement, leur présence dans les territoires, dans les milieux de création est une affirmation de leur souveraineté. En fait, jusqu'en 1951, selon la *Loi sur les Indiens*, les Autochtones ne pouvaient pas pratiquer leurs arts, leurs rituels et cérémonies. Ce n'est que lorsque les Autochtones eux-mêmes se sont approprié les outils de leur représentation, comme la peinture (Groupe des sept),

¹³⁰ Partant de la grève de la faim, en 2013, de Theresa Spence, chef de la communauté d'Attawapiskat en Ontario, Audra Simpson a expliqué et démontré le lien entre l'exploitation et la violence envers le corps des femmes autochtones et l'exploitation et la violence coloniale avec les territoires autochtones et les ressources naturelles. Theresa Spence a amorcé une grève de la faim pour manifester contre le projet de loi omnibus C-45, qui aurait des incidences sur la gestion des territoires autochtones. Le groupe militant Idle no More, dont je traite en avant-propos, a aussi été créé pour manifester contre ce projet de loi.

les caméras, les appareils photo, mais aussi les moyens de leurs expressions culturelles, qu'un processus de renversement s'est opéré. Comme le disait Ghislain Picard (Picard, 1982a), « [l]es nations s'entendent pour admettre sans prétention que la réalité autochtone ne pourra jamais être mieux exprimée que par les Autochtones eux-mêmes » (p. 304). Si les médias sont le message, comme l'a écrit McLuhan (2001), et qu'ils sont outils de colonisation (Sharma et Singh, 2022), employés par Caroline Monnet, ils deviennent une arme de décolonisation des représentations des femmes autochtones, une arme de résistance et d'affirmation de la présence de ces corps dans l'espace public.

Les Autochtones, les femmes autochtones ne sont donc pas disparues, comme l'écrit Fortin (2022).

The trope of the 'dying native' and his or her absence from the landscape in Canadian literature and culture, in ethnographic studies and museum halls, in the imagination and the media, has indicated (and continues to indicate) a belief in, and a desire for, a strictly symbolic, Indigenous presence within Canadian history, as opposed to any real existence of the Indigenous body: a body that might trouble the social, political, and legal connections of settlers to land, nation, and identity (p. 46).

Dans son œuvre, Monnet brouille les frontières des images et affirme une présence décoloniale des femmes autochtones qui ne correspond pas aux idées préconçues, et surtout une présence de femmes artistes autochtones des territoires au Kepek dans ce haut lieu canadien du septième art.

History Shall Speak for Itself s'inscrit aussi en continuité d'une histoire de l'art autochtone qui dénonce les représentations stéréotypées des femmes autochtones, mais surtout qui affirme une agentivité souveraine de leurs images diffusées, par l'emploi du regard dirigé vers la caméra et l'usage des supports analogiques et numériques, comme l'ont fait, avant Monnet, Shelley Niro ou Lori Blondeau.

Planche 8 : Shelley Niro, *The Rebel*, captée en 1982, montrée en 1989, photographie (28 cm × 35,6 cm) (June Chiquita Doxtater, mère de l'artiste)



Planche 9 : Lori Blondeau, *Cosmosquaw*, 1996, duratrans dans un caisson lumineux (27,9 cm × 22 cm), collection : John Cook (photo : Bradlee LaRocque)



Monnet propose une image dénonçant une forme d'essentialisation de la personne autochtone « primitive », vivant en forêt, par exemple en imaginant une présence hors du temps et de l'espace et toute en tension entre passé/présent, contemporain/traditionnel, autochtone/non autochtone, urbain/communautaire. À sa façon, Monnet revisite les frontières entre les sens accordés au « mythe du sauvage », en forêt, voué à disparaître (Cornellier, 2015; Vizenor, 1994) et sa présence dans les milieux urbains, dans les territoires des arts visuels qui possèdent les connaissances des technologies médiatiques et numériques. L'œuvre se situe à l'intersection des questions de « race », de culture, de technologie et d'affirmation de pouvoir dans un espace colonial.

Elle explore la photographie en noir et blanc et en couleur, mais aussi la performance et la mise en scène, le costume et la matérialité des fibres ou des appartenances, des vêtements. Elle adopte des vocabulaires visuels variés, tantôt employant une esthétique similaire aux styles des peintures classiques occidentales, tantôt adoptant des textiles et des habits traditionnels autochtones, comme le bâton de crosse ou les mitaines brodées. Elle oscille entre les codes contemporains et passés, ceux d'une certaine perspective d'une histoire de l'art occidental et d'une histoire des créations autochtones. Mais, comme elle le dit, ce sont le cinéma et la photographie ethnographique qui sont le fer de lance de sa création et, subsidiairement, de mon analyse dans cette thèse.

6.3.3 Décoloniser les représentations des spatiotemporalités

Les outils médiatiques et numériques lui offrent ainsi la possibilité de réactiver aussi certains savoir-être, de transposer des pratiques à de nouvelles techniques comme acte de résurgence, une forme de résistance à la culture impériale. Elle représente par exemple visuellement non seulement une bande de film, mais aussi une forme d'entrelacement qui n'est pas sans rappeler les bandes de tressage des paniers traditionnels. Elle affiche par le fait même une pleine possession du vocabulaire et des codes visuels et photographiques, de la recherche en archives cinématographiques, mais aussi des codes visuels employés dans les créations des Anishinabeg. Par la technique et la conception, elle (ré)affirme un mode de pensée davantage holistique, interrelié, propre aux épistémologies autochtones, où le « passé, le présent et le futur sont une même chose » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019). Elle réactive les savoir-faire des ancêtres, particulièrement des femmes.

Elle fait également entrer en relation les femmes autochtones d'aujourd'hui avec celles du passé, celles que l'on a représentées comme inactives, celles qui n'avaient pas voix au chapitre de leur représentation. En entrevue avec un journaliste, elle explique : « Nous pouvons être les femmes que nous sommes aujourd'hui grâce aux générations de femmes qui nous ont précédées. Ces ancêtres et ces femmes sont ancrées en nous et continueront à façonner les générations futures » (Fraser, 2019, 17 octobre, par. 6, Ma trad.). La sororité transcende les relations spatiotemporelles à travers un dialogue de représentation, par une réaffirmation de leur présence dans un territoire artistique contemporain, dans un esprit de continuité transformatrice (Laugrand et Crépeau, 2015).

Comme l'écrit l'artiste (métisse, Ojibway, Sauteux) Cheryl L'Hirondelle, « [f]or Aboriginal people, circularity of thinking and concepts of time/space and continuity are intrinsic to the way we see the world and behave toward it » (2014, p. 178). Caroline Monnet semble bien au fait des conceptions spatiotemporelles anishinabeg et les intègre à son récit de pratique avec simplicité, lorsqu'elle cite en exemple sa dernière exposition au Musée des beaux-arts de Montréal, intitulée *Ninga Mineh* (2019) : « Il y a quelque chose de très futuriste dans l'application des motifs. Mais l'essence même part d'une tradition qui est très, très vieille. Donc c'est comme une façon de relier un peu le concept d'espace-temps dans la culture anishinabe » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Sans préciser d'où viennent ses connaissances et qui les lui transmet, Caroline Monnet affirme faire beaucoup de recherche pour la création de ses concepts et de ses œuvres. Cette idée d'espace-temps demeure non définie dans son propos, mais l'artiste semble avoir capté l'essence d'une idée dont les épistémologues autochtones traitent, c'est-à-dire cette circularité spatiotemporelle, liée aux saisons et aux activités de survie, que l'on retrouve dans l'œuvre à l'étude. Je pense aussi à la question de la critique des créations autochtones, coincées dans des catégorisations ethnographiques passées et non modernes, selon des spatiotemporalités eurocentrées (Rifkin, 2017).

Contrairement aux avant-gardes occidentales qui avancent par l'annihilation du passé, un renversement des styles et esthétiques établis, il n'y a pas cette rupture avec le passé dans le régime d'historicité autochtone, comme le suggère l'œuvre de Caroline Monnet (Doxtator, 1992, 2001; Uzel, 2017). En fait, le modèle d'historicité autochtone conçoit l'histoire comme « un processus cumulatif » continu. Ainsi, pour les artistes autochtones, les connexions entre présent et passé sont

importantes et leur démarche les pousse donc à mélanger et juxtaposer les deux. Malgré une meilleure reconnaissance de l'art des Premières Nations à l'échelle internationale, Uzel (2017) émet l'hypothèse de l'incapacité des chercheurs « à penser le temps en dehors du paradigme occidental » (p. 39), qui est intimement lié au mythe du progrès. Le passé y est toujours dévalorisé par rapport au présent et au futur dystopique ou utopique. Et c'est à ce passé que beaucoup de critiques d'art ou de musées relèguent l'art autochtone. Aujourd'hui, au Canada notamment, les historiens de l'art accordent plus d'importance aux mélanges des temporalités, notamment à la lumière des écrits sur les futurismes autochtones, d'abord documentés en littérature par Dillon (2012). Professeure en études autochtones à Portland, celle-ci soutient que les histoires autochtones, leurs mythes et récits ont toujours intégré des éléments de science-fiction et que l'exploration des technologies n'est pas nouvelle.

6.4 Engagement dans l'œuvre et pratique de la sororité

D'abord intéressée par le cinéma, Caroline Monnet a désiré engager davantage son corps dans sa pratique à partir de 2014. Elle s'est par la suite investie dans les arts visuels et performatifs. Elle dira en ce sens aussi qu'elle a toujours voulu être physiquement engagée dans la création : « Je voulais sortir du contexte traditionnel du cinéma, qui est d'être assis, passif, devant un écran, donc j'ai commencé à faire de l'installation vidéo, donc travailler plus en galerie, puis après j'ai exploré plus la peinture, la sérigraphie et puis, depuis 2014, la sculpture » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019). Caroline Monnet parle de mouvement, de posture et de lieux, opposant le fait d'être assise et passive, devant un écran, au fait de travailler dans un espace d'exposition ou de galerie, qui, selon cette réflexion, engagerait davantage le corps. Le professeur adjoint Willie Ermine, de la First Nations University of Canada en Saskatchewan, précise que « [i]n the Aboriginal mind, therefore, an immanence is present that gives meaning to existence and forms the starting point for Aboriginal epistemologies » (1995, p. 103). En s'engageant dans une pratique qui implique une dynamique d'ancrage au monde, « incorporée » – le terme que je privilégie en français pour le concept *embodied* –, Monnet semble activer des modes d'être au monde documentés par les épistémologues autochtones (Leuthold, 1998; Riyad Ahmed, 2005; Schultz *et al.*, 2016; Simpson, 2004). Leuthold (1998) écrivait d'ailleurs :

Where contemporary art in the West invites us to theorize to understand its role and complexities, traditional indigenous arts involve embodied, and often religious, experience. A state of immediacy and immersion, an experience of oneness between the audience and the artwork, seems present in much indigenous expression (chapitre III, section 1, par. 2)¹³¹.

La transformation, que ce soit par les costumes, la mise en scène ou l'engagement du regard des artistes vers la caméra, semble s'inscrire dans une pratique incorporée. Il s'agit selon moi d'un exemple marquant de (re)territorialisation des pratiques dans un espace urbain, ici Toronto.

Pour réaliser la photographie, Caroline Monnet a sollicité la collaboration de ses amies et de sa sœur, toutes actives dans le milieu des arts. Elle a engagé une sororité d'artistes, dans cet esprit de *kinship*, de parenté élargie qui dépasse largement les frontières coloniales de la communauté (« réserve »). La réalisation s'est faite de manière performative par une exploration.

J'ai eu envie de placer des femmes autochtones sur cette vitrine-là, puis de les montrer aussi d'un côté plus *fashion*, d'un côté plus léché, que les gens se demandent c'est qui ces femmes-là, puis soient attirés par ça, mais il fallait quand même qu'il y ait une composante cinéma [...] tout le travail qui a été fait du point de vue du costume, la photographie du costume (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Elles ont « dévalisé » le costumier de l'artiste dénée Swaneige Bertrand, qui a assuré la conception des costumes. C'était l'occasion de renouveler et raffermir les relations de sororité, comme lors d'un pow-wow, qui nécessite des préparatifs chronophages, des collaborations et un soin particulier (aux tenues, à la coiffure, aux apprentissages, etc.). Il faut savoir que les *regalia*, les habits autochtones dans les pow-wow, sont entièrement conçus par les artistes aux côtés de leur famille, de leur communauté. L'œuvre *History Shall Speak for Itself* s'inscrit dans cet élan d'engagement du corps des artistes. Mais la pratique, elle, dans un contexte d'art contemporain, manifestement

¹³¹ Je n'attribue pas cette idée du religieux à la pratique de Monnet, d'abord parce que cela me semble essentialisant, mais surtout parce que Caroline Monnet réfute elle-même cette idée en entrevue : « Je [ne] veux pas qu'on dise que mon travail est spirituel [...], c'est vraiment une démarche formelle, une démarche sociologique » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

décolonial, vise la décolonisation des représentations et aussi l'affirmation de l'agentivité des artistes. L'attitude et la proposition gestuelle me semblent aussi anticoloniales.

En réactivant des pratiques de fabrication de vêtements, dans lesquelles les tissus sont assortis à de la fourrure, de la matière brute, ou à la « mode du pays », elles s'engagent dans une performance de résistance à la colonisation. Ce ne sont pas des habits de pow-wow, mais cela dénote une survivance des pratiques, comme l'a souligné Guy Sioui Durand (1999), qui écrivait que « c'est plutôt en termes d'adaptation, d'intégration et de créativité que seront revisités les artefacts d'artisanat amérindien. On reparle maintenant d'art » (p. n.a.). L'œuvre et la pratique de l'artiste impliquent ainsi un caractère performatif lié à la confection de vêtements et une pratique incorporée qui engage une sororité de femmes artistes autochtones réalisée dans un esprit d'affinité, témoignant d'une intime interconnexion entre ces femmes, nous éloignant forcément des stéréotypes admis (Burgess, 1995). Et en ce sens, elles mettent en plus de l'avant des pratiques créatives dites féminines.

Par une mise en scène performée et (re)médiée, Caroline Monnet inscrit les corps politiques de ces femmes artistes dans un territoire urbain contemporain, mais aussi dans une certaine histoire du cinéma.

Placing Indigenous bodies on the land in any Indigenous context through engagement with Indigenous practices is direct action. Anything we do that affirms the bodies, minds, and experiences of Indigenous women and 2SQ people as the embodiment of Indigenous political orders is direct action. Everyday acts of resurgence are direct action (Simpson, 2017, p. 236).

En ce sens, sa pratique correspond à l'« Indigenous art » de David Garneau, commissaire en art de la nation des Métis :

Les Autochtones sont des corps, des lieux, des œuvres d'art et des façons d'être qui émergent des cultures coutumières, autochtones et colonisatrices, mais qui s'efforcent de n'être ni pleinement traditionnels ni colonisés. « L'Indigenous art » est un troisième espace – des sites souverains au sein des territoires colonisés. Ce ne sont pas des lieux d'assimilation, mais des espaces contingents où l'autochtone est interprété, critiqué, produit et reproduit en tant que phénomène contemporain (Garneau, 2020b, p. 34).

Et ces « corps », ces « lieux » de diffusion, mais surtout les « territoires imaginaires » (Sioui Durand, 1999), permettent de réactualiser des manières d'être dans le monde. En jouant avec le rapport représentation/autoreprésentation, sujet/objet, cette installation photographique fait éclater la théorie évolutionniste (Uzel, 2017) qui fige l'identité autochtone dans le passé et qui dénie une contemporanéité aux femmes autochtones.

En plus, comme je l'ai déjà mentionné au chapitre II, dans les années 1970, Linda Nochlin (1971, 1993) posait la question de l'absence des femmes en art. Elle a cerné plusieurs facteurs, notamment le fait que les universités et les grandes écoles d'art ont refusé les femmes durant de nombreuses années. Mais en plus, dans le cas qui m'intéresse, les Autochtones qui décrochaient un diplôme universitaire perdaient leur statut jusqu'en 1951 (Lefevre-Radelli et Dufour, 2016). Or, il me semble juste ici de m'inspirer des réflexions intersectionnelles (Crenshaw et Bonis, 2005), mais plus encore d'une optique macropolitique de la matrice coloniale (Perreault, 2015). L'État a utilisé des stratégies historiques et biopolitiques (corps, construction sociale coloniale, etc.) pour faire de la violence de genre un outil de contrôle des peuples. Le cloisonnement imposé aux artistes autochtones et encore plus aux femmes autochtones – par la *Loi sur les Indiens*, mais aussi les politiques patriarcales –, subissant une double discrimination, est largement documenté dans les écrits depuis les décennies 1980 et 1990. De plus, durant de nombreuses années, seuls les canons de l'art (Parker et Pollock, 1981; Pollock, 2007), surtout des œuvres réalisées – ou prétendument réalisées – par des hommes, étaient considérés dans l'Histoire et sur les marchés. Les statistiques répertoriées par Cooley *et al.* (2015), présentées en introduction de cette thèse, attestent de cette exclusion. Les pratiques des Autochtones, particulièrement des femmes autochtones, n'étaient tout simplement pas prises en compte dans une certaine histoire de l'art occidentale (Goyon, 2011).

En définitive, je suis face aux codes de la photographie, du cinéma et de la performance théâtrale, mais aussi du tressage, de la confection de vêtements, voire des cérémonies pow-wow. Comme l'écrivait Paula Gunn Allen (1986), « [t]he ceremony is the ritual enactment of a specialized perception of a cosmic relationship, while the myth is a prose record of that relationship » (p. 61). Au carrefour du récit et de la cérémonie, cette photographie présente ces femmes qui portent leurs identités, symboles, signes et icônes fièrement. En ce sens, l'œuvre renvoie à des systèmes de

représentation anishinabe, autochtones, internationaux, interreliés, multiples. Les longues jupes, les tissus soyeux blancs et les couleurs vives, les couronnes et les collerettes du 17^e siècle, le divan blanc immaculé se marient aux fourrures brutes et aux objets traditionnels, comme un bâton de crosse, des mitaines arborant des perlages, des mocassins. Il s'agit là de marqueurs d'une certaine identité autochtone, des pratiques des femmes et 2ELGBTQQIA, qui s'adaptent et qui résident dans la continuité de la création de vêtements chez les Autochtones et de l'importance d'afficher son identité. Il y a là, à mon avis, une forme de résistance face aux colonisateurs qui se déploie dans l'effet de présence intemporelle revendiquée. La tension entre les matières, les modes de représentation et les stéréotypes sur les femmes autochtones ajoute aux multiples couches d'analyse possibles. La pratique de l'artiste s'apparente davantage à l'esprit du terme *biskaabiiyang*, un mouvement nomade de retour en arrière et de réactualisation des espaces de relation (Laurier *et al.*, 2018) qui représente un phénomène de (ré)affirmation prenant en compte les préoccupations des femmes autochtones et de leurs pratiques ancestrales.

6.5 Les dimensions médiatiques : d'œuvre photographique à installation

Mais comme je m'intéresse à la trace *ashetateu*, tels des souvenirs d'un passage, j'aimerais maintenant réfléchir à une des stratégies médiatiques employées par Monnet : la remédiation photographique de la photographie en noir et blanc. L'appropriation et l'usage des outils médiatiques chez Monnet font œuvre non seulement de décolonisation comme acte de déconstruction des savoirs eurocentrés (Battiste, 2013), mais aussi de pratiques d'affirmation, de résistance, d'une souveraineté créative anishinabe nourrie par un processus de « transférence » (Claxton *et al.*, 2005) des techniques ancestrales à travers des outils médiatiques – voilà une stratégie artistique.

Même si Monnet regarde vers le passé par le biais de sa démarche et lie les femmes du passé en noir et blanc dans le présent, en couleur, le processus n'a rien de nostalgique. Au contraire, il pousse à la transformation, à l'affirmation d'une souveraineté visuelle au centre-ville de Toronto. Caroline Monnet possède une maîtrise des outils technologiques, des codes visuels et d'un certain langage médiatique. Elle possède également des techniques traditionnelles, comme elle en témoigne :

[Les pratiques] sont transposées de manière contemporaine dans un monde moderne [...]. Pour moi, en tout cas, ça rappelle toute la technique du *birch bark biting*, dans la symétrie et tout ça, les motifs géométriques sont inspirés de ça aussi, donc ça ressemble à des codes binaires (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Elle brouille ainsi les frontières des pratiques médiatiques, les inscrit dans la continuité des savoir-faire ancestraux. Enfin, si sur son site Web, il est indiqué qu'il s'agit d'une murale, dans un dispositif qui s'apparente à un espace publicitaire, je n'hésite pas à parler d'installation photographique immersive.

Je m'explique. Le spectateur ou la passante est face aux codes de la photographie, mais aussi du cinéma et de la performance théâtrale, voire des cérémonies pow-wow. La performance, le corps sont inhérents à la photographie *Renaissance*. Lamy (2012) a déjà documenté des pratiques photographiques impliquant une composante de performance où les codes de la photographie ne suffisent pas, dans le sens où on est plutôt face à de la performance photographique, avec une mise en scène, des changements de costumes, une composition, etc. Sauf que l'œuvre de Monnet n'est pas réalisée devant le public. Elle conserve toutefois le caractère performatif de la mise en scène théâtrale, très classique, avec les collerettes, les corsets, les accessoires autochtones, pris de manière nobiliaire. En ce sens, l'œuvre renvoie à des systèmes de représentation spatiotemporels interreliés, multiples, qui ajoutent à la richesse des propos tenus par la communauté de pratique formée par ces artistes autochtones actives au Kepek.

Caroline Monnet engage ainsi le corps de l'artiste, mais aussi celui du spectateur. Sa proposition a un double effet de distanciation et de rapprochement, car je dois m'engager dans l'espace urbain alors que je suis en train de le traverser. Le public doit circuler de gauche à droite sur des trottoirs différents. Il faut aussi qu'il se rapproche dans un autre temps pour distinguer la richesse des détails de la mise en scène de *Renaissance*, mais aussi pour voir de près les visages des artistes. En fait, le processus de citation (Lalonde, 2010) ou d'entrelacement des archives de l'ONF et de la photographie brouille le décodage de l'image. Entre rapprochement et recul, je passe de l'intimité à l'œuvre à l'espace public. En jouant du binôme étalage public/intimité, rapprochement/séparation, Caroline Monnet engage à un dialogue, voire à une « conciliation ». Qui regarde qui? Les femmes autochtones regardent maintenant le spectateur, le spectateur regarde de près les femmes. La

relation sujet-objet est inversée et vient encore une fois, techniquement, remettre en question les représentations stéréotypées des femmes autochtones dans les milieux cinématographiques.

L'artiste revisite les rapports entre le territoire, les femmes autochtones et le milieu urbain (Jérôme, 2015; Kermoal et Lévesque, 2010) et vient réaffirmer les rôles sociaux auparavant – et encore souvent aujourd'hui – assumés par les femmes comme créatrices culturellement souveraines, en lien avec un territoire, l'espace d'exposition et le lieu. L'installation géante se trouve dans un environnement naturel urbain en Ontario, et en ce sens, à mon avis, les conventions photographiques ne sont pas suffisantes pour l'analyser. « [L]es arts médiatiques permettent souvent de créer un environnement. C'est une atmosphère et puis il y a quelque chose de sensoriel parce que c'est des images en mouvement, puis il y a du son aussi, donc ça permet de créer vraiment une expérience » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019). Et ces effets permettent de créer une immersion alors que le spectateur se déplace dans un environnement métropolitain parsemé d'obstacles et de bruits.

Les perceptions kinesthésiques, l'équilibre, le mouvement et le ressenti engagent le spectateur dans l'œuvre publique.

Nous sommes présents là où notre attention se porte, que ce soit dans un environnement physique réel ou par le biais d'un dispositif médiatisé. L'expérience esthétique convoque la présence comme attention augmentée qui, en retour, transforme notre perception du monde (Bourassa, 2013, p. 130).

Même si les outils médiatiques ne sont pas multiples dans cette œuvre, l'immersion par le son du centre-ville, les images et le mouvement survient dans le lieu. « [L]es arts médiatiques permettent souvent de créer un environnement. C'est une atmosphère et puis il y a quelque chose de sensoriel parce que c'est des images en mouvement, puis il y a du son aussi, donc ça permet de créer vraiment une expérience » (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Si les outils médiatiques ne sont pas infinis, l'immersion son, image et mouvement est toujours possible. Le carrefour King-John est un haut lieu de divertissement de la vie torontoise; des milliers de gens et d'artistes s'y rendent lors des festivals. La circulation automobile y est dense, tout

comme les odeurs et le bruit. Le spectateur doit entrer en mouvement face aux images fixes dans ce milieu qui comporte bien des obstacles (feux de circulation, voitures, cyclistes, carrefour). L'œuvre s'inscrit en outre dans les territoires de l'histoire des arts médiatiques et cinématographiques en occupant un espace d'exposition extérieur, de grand format, sur la façade d'une institution consacrée au cinéma et à la diffusion. Comme l'indique Féral (2012), l'immersion du corps du spectateur est une possibilité s'il choisit de s'engager à regarder l'œuvre en se déplaçant, en mouvement dans un environnement. Dans ce cas, on est loin de l'espace du cube blanc de la galerie, mais tout à fait dans le brouhaha urbain.

Finalement, quand j'aborde la question de la spiritualité, Caroline Monnet adopte un discours pragmatique, m'éloignant de toute réflexion essentialisant ses créations comme étant liées aux pratiques rituelles, aux rêves ou quêtes de visions «chamaniques». Elle dira que la conceptualisation à la source de ses œuvres n'est pas issue de visions, de rêves, au contraire de ce que nombre d'épistémologues autochtones prétendent.

J'amène pas nécessairement le rêve et la mythologie dans l'œuvre, ce qui devient très folklorique. J'essaie d'avoir une démarche en art contemporain, basée sur des enseignements traditionnels aussi, mais comment l'exprimer dans ma réalité urbaine, contemporaine et dans le futur? (Entrevue avec Caroline Monnet, 8 avril 2019).

Elle dira qu'elle utilise tout de même des signes, des symboles, des objets sacrés dans les ontologies anishinabeg, «comme le tambour», a-t-elle dit en entrevue, mais qu'elle l'aborde avec une approche sociologique.

6.6 Conclusion : affirmation et souveraineté visuelle

Comme le notait Garneau (2020b), il est certain que si l'artiste ajoute des éléments des savoir-faire et savoir-être autochtones, la pratique artistique est indéniablement une forme de résurgence culturelle, processus déjà documenté par bien des universitaires (Coulthard, 2018; Simpson, 2011, 2017). C'est plutôt dans la manière, le *modus operandi* que l'analyse devient intéressante, toujours selon Garneau (2020b). Alors, je mets en avant l'expression anishinabe *biskaabiiyang*, comme la présente L. B. Simpson : « Cela ne signifie pas un retour au passé, mais plutôt la recréation de l'épanouissement culturel et politique du passé pour soutenir le bien-être de nos citoyens

contemporains » (Simpson, 2011, p. 51). Littéralement, *biskaabiiyang* signifie « replier vers l'arrière », comme lorsque la corde du traîneau se réoriente si l'on choisit de revenir sur nos pas. Monnet suit des traces, plie et déplie les images, brouille les frontières de la photographie, du cinéma et de la performance. Elle propose un mouvement dynamique, un espace d'épanouissement culturel, voire de guérison pour les artistes participant à son œuvre. Elle engage la sororité d'artistes et le spectateur dans un dialogue alimenté par une certaine histoire des médias, du cinéma et des représentations des femmes autochtones. Ainsi se présentent en tension l'autoreprésentation et la désignation dans ces différents aspects, ceux formulés par une vision du sujet autochtone donnée de l'histoire de l'art et du cinéma.

Finalement, les outils médiatiques et numériques et l'usage qu'en fait Caroline Monnet contribuent à une affirmation, une souveraineté visuelle, dans ce mouvement d'affirmation autochtone, mettant en valeur les épistémologies de sa nation et participant à leur construction et à leur diffusion. Son œuvre et ses réflexions sont reliées explicitement aux textes sur les épistémologies autochtones (Ermine, 1995; Guerrero, 2003; Hart, 2010; Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Simpson, 2017). Elle fait partie d'une génération d'artistes qui ont eu accès à ces outils numériques dès l'adolescence. Sa rencontre avec un collectif d'artistes autochtones à Winnipeg de même que ses études universitaires et ses expériences professionnelles ont contribué indéniablement à déployer son agentivité, son « avoir les moyens de faire ».

Avec Monnet, il est possible d'être femme autochtone peu importe le lieu. Elle ne néglige pas le lien à la communauté, mais peut-être le pense-t-elle davantage au sens d'interNational (entre nations), à la manière de L. B. Simpson (2017), en engageant ses amies dans l'œuvre pour changer le récit colonial et cette dynamique de confinement en « réserve », imposée par le gouvernement.

We are the alternative. We are the solution, based on our own nation-based conceptualizations of ourselves. Our bodies and the political orders they house are the demand. Our embodied alternative is the solution. Building movements that embody the Indigenous alternative in structure, process, and formation that are brilliant expressions of international grounded normativities changes the game (p. 237).

En explorant son installation, je pense à une autre signification du « sense of being, sense of place » (Kermoal et Altamirano-Jiménez, 2016; Kuokkanen, 2011) qui offre la latitude nécessaire aux

dynamiques politiques et sociales au pays. La normativité ancrée, chère à Coulthard (2018) et à L. B. Simpson (2017), est importante, mais pendant que l'accès aux territoires ancestraux est encore sous contrôle de l'État colonial, il est possible d'explorer d'autres espaces, d'occuper d'autres territoires, ceux de l'art, pour rendre visible une autre réalité, celle des femmes autochtones, matriarches des Premières Nations du territoire du Canada. Il est possible, je dirai même impératif, d'occuper les espaces qui s'offrent pour se (ré)imaginer, se (re)construire, se (re)créer et surtout changer le récit colonial sur l'absence des femmes autochtones, leur agentivité et leur importance. Et je dirais finalement que Monnet s'inscrit dans ces visions de l'avenir autochtone très en vogue depuis quelques années avec les écrits de Grace L. Dillon (2012), qui a présenté une anthologie des récits futuristes autochtones. Elle réactivera d'ailleurs cet imaginaire dans une autre création photographique avec le même groupe de femmes, à quelques exceptions près, pour *Echoes from a Near Future*, à Arsenal Contemporary Art Toronto en septembre 2022¹³².

6.7 Description de l'œuvre : *Connexions* ou déconnexion?

L'œuvre de réalité augmentée de Sophie Kurtness s'intitule *Connexions*. Je l'ai vue, la première fois, accrochée à un mur à l'intérieur de la bibliothèque municipale de Saguenay. Huit grandes toiles blanches de 40 pouces par 8 pouces, peintes d'acrylique noir, encadrées en noir à l'aide d'un ruban adhésif. L'espace devant les toiles était bien dégagé afin que la personne qui les observe puisse soit s'approcher, soit reculer. J'y voyais ce qui s'apparentait à un code QR, mais aussi des mots en nehlueun. Dans l'ordre, il y avait : *pipun, shipi, minish, teuehikan, atshikush, nitaimahan, nipishapui, mikuan* (hiver, rivière, bleuet, tambour, étoile, je prie, thé, plume). Il n'y avait ni titres en français pour les œuvres ni explication, mais comme je comprends les mots en nehlueun, je savais ce dont il s'agissait. Il faut donc que la langue nous soit familière pour déchiffrer le titre de chaque toile.

Fait que je me disais : « Ah ! J'aurais pas besoin de mettre son titre dans le fond. » Pis je trouvais que le code QR, en ayant le... nom, pis comme une... petite icône un peu qui représente euh... la toile... je trouvais qu'elle [la toile] vivait toute seule, même si

¹³² On peut visiter le site Web de l'Arsenal Contemporary Art Toronto, une galerie d'art contemporain : <https://www.arsenalcontemporary.com/to/exhib/detail/echoes-from-a-near-future-caroline-monnet>.

tu la scannais pas. On pouvait un peu comprendre. T'sais, c'est sûr, faut que tu comprennes un peu l'innu-aimun, mais je veux dire... c'était un peu plus personnalisé que juste un code QR avec des carrés (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

Sur le mur adjacent aux accrochages, l'information textuelle de l'exposition était tout de même présentée en français sur un cartel appliqué au mur. On pouvait y lire la biographie de l'artiste et accéder au logiciel à télécharger sur son appareil mobile pour visualiser les œuvres à l'aide de l'application.

Planche 10 : Sophie Kurtness, *Connexions*, 2022, cartel de l'exposition (photographie : Caroline Nepton Hotte)



J'ai donc téléchargé l'application Artivive. Puis je me suis installée debout devant chaque tableau doté d'une icône de code QR, mais qui en fait intègre l'un des mots en nehlueun énuméré ci-dessus, puis un symbole, tel un indice de ce qui sera donné à voir en utilisant l'application mobile. C'est ce que montre la planche 11, à la page suivante. En entrevue, Sophie Kurtness a expliqué comment elle a réalisé les œuvres formant *Connexions*, en ce qui concerne l'intégration d'un support technologique. Malgré des études en graphisme, elle s'y connaissait peu en art numérique.

J'ai tellement cherché sur Internet parce qu'au début, je voulais le coder moi-même, mais je me suis ben rendu compte que c'est hors de mes capacités. Pis j'suis tombée

là-dessus [Artivive] en faisant des recherches. Je n'[en] avais jamais entendu parler, mais quand je l'ai trouvé, j'étais vraiment contente! Parce que ça m'aurait coûté une beurrée faire ça sinon! [Rire.] **Caroline** : Le code QR? **Sophie** : Non, faire de la réalité augmentée. **Caroline** : C'est quoi? **Sophie** : Quand tu scannes l'œuvre, si tu tournes ton cell., tu vois encore le décor. J'aurais pu faire que le code QR, t'aurais descendu ton cell., t'aurais vu quand même la photo. Mais en réalité augmentée, il fallait vraiment être... **Caroline** : Face à la toile? **Sophie** : Ouais, vraiment, comme dans l'espace, comme si elle était là pour de vrai (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

Durant la conversation avec Sophie, je comprends qu'elle souhaite réellement susciter l'intérêt du spectateur ou de la spectatrice avec un geste interactif, mais en l'immobilisant devant l'œuvre. Contrairement à certaines définitions de l'interactivité, je ne peux changer l'œuvre, agir sur elle. Mais je devais quand même manipuler des outils pour y avoir accès. Je devais aussi orienter mon cellulaire vers la toile, vers l'icône similaire au code QR, pour voir apparaître une autre œuvre, numérisée, représentant chacun des mots. Si je me tournais, l'œuvre disparaissait. Contrairement à Monnet, plutôt que d'encourager la mobilité du spectateur comme stratégie d'engagement à l'œuvre et au dialogue, elle force l'immobilité avec l'utilisation de la réalité augmentée.

Planche 11 : Je regarde l'œuvre *Minish* de Sophie Kurtness sur mon cellulaire (photo : Jean Daigneault)



Les icônes visualisées avec l'appareil mobile proviennent de toiles peintes à l'acrylique par Sophie. Pour créer ces images, elle a numérisé ces toiles, mais en format vidéo, justement pour utiliser Artivive. Si je me tourne vers le sol, par exemple, je ne vois plus l'image numérique en vert, représentant la cueillette des bleuets. Elle a aussi créé de légers mouvements, comme dans l'œuvre *Teuehikan*, où le cœur bat (illustration ci-dessous). L'ami qui m'accompagnait à cette exposition m'informait du plaisir qu'il ressentait à utiliser ces outils pour visualiser les œuvres. Je décrirais de mon côté l'expérience comme ludique, un peu comme dans un jeu vidéo, ce qu'a confirmé Sophie en entrevue.

Mais mes enfants aussi ils trippaient. Ils trouvaient ça comme... un peu jeu vidéo là t'sais [rire]. Je savais qu'en me servant de la technologie, j'allais rejoindre peut-être un public qui est plus à l'aise, justement, avec ça là [...] comme mon père il la regardait pis c'était comme, y'avait de la misère. C'était pas... c'était pas inné comme mouvement de scanner. Y'a fallu que je lui montre (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

Mais je dirais également que j'ai ressenti une frustration à regarder les œuvres dans un petit écran. D'ailleurs, réaliser les captures d'écran était ardu, car je n'arrivais pas à stabiliser mes mains. J'ai donc tenté l'expérience aussi avec une tablette iPad, plus grande. Je voyais beaucoup mieux les mouvements de battements de cœur de *Teuehikan* et les images en général. Mais je ne dirais pas que j'ai ressenti une pleine satisfaction, comme lorsque je regarde une toile en grand format au mur; plutôt une frustration de devoir visualiser en si petit, dans un écran qui a un effet d'aplanissement. Je me suis par conséquent questionnée sur la notion d'immersion et d'interactivité en relation au territoire – j'y reviendrai dans ce chapitre. Était-ce le petit format qui me heurtait, ou le manque de texture, l'aplanissement? Je n'ai pas vraiment de réponse à ce jour. Cela n'a toutefois pas altéré mon intérêt pour cette œuvre d'art mobile.

Planche 12 : Sophie Kurtness, *Teuehikan*, 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile et œuvre au mur de la bibliothèque)



Pour presque toutes les images numériques générées, Sophie Kurtness m'invitait à incarner l'action, la position de l'artiste, sauf justement dans *Teuehikan*, ce qui a d'ailleurs attiré mon attention – j'y reviendrai en analyse au point 6.8.2. Par exemple, lorsque je lui demande si le spectateur, la spectatrice se retrouve dans sa peau, dans le territoire. Elle répond :

c'est rare que... qu'on me voit sur les toiles, mais là, dans chaque toile y'avait comme une partie de moi. Oui. Vraiment c'est [pause] des gestes que je fais pis comment je le vois quand je le fais. C'est pour ça que je disais que c'est comme des autoportraits, mais c'est pas des vrais autoportraits, c'est vraiment comme si mes yeux auraient pris la photo (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

Dans l'œuvre *Shipi*, l'artiste est présente, et elle la qualifie d'autoportrait. Pour ma part, je n'observais que ses bras, ses mains ou ses pieds. Je me situais alors dans la position qu'aurait Sophie en avironnant en canot. Je devais être face à l'œuvre, engagée avec mon cellulaire. J'incarnais l'artiste, je me situais dans sa position, avironnant dans ce territoire virtuel, à la fois immobile en réel et en mouvement, en ligne. L'engagement dans l'œuvre est variable. C'est

l'artiste qui a un contrôle de ma relation à l'œuvre, par ma posture, l'interface et le programme, mais je dois minimalement activer le processus.

Comme le lecteur peut le constater dans les deux exemples ci-dessus, le spectateur devient participant, car il est en interactivité, connecté à la plateforme. Éric Sadin (2013) notait que le téléphone intelligent est sans conteste l'appareil le plus incorporé dans les activités quotidiennes. Il y aurait là

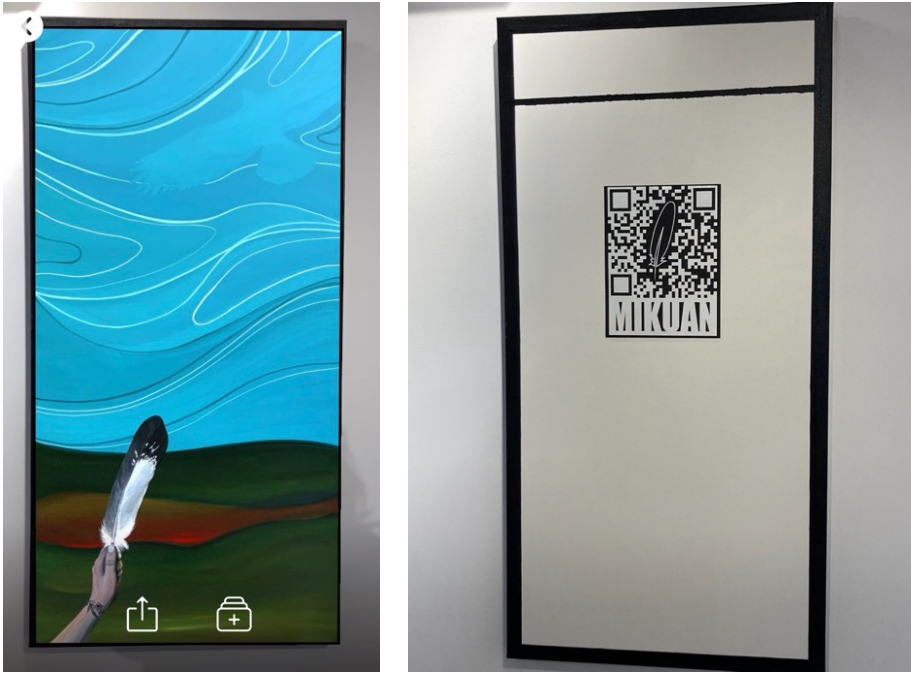
l'avènement d'un corps-interface, instaurant d'autres modalités de manipulation, pouvant être activé par commande tactile ou vocale, et bientôt capable d'interpréter les expressions du visage et les souhaits de l'utilisateur. Il représente [...] le premier objet qui va généraliser à terme le phénomène de la réalité augmentée, induisant un double régime de perception, celui directement appréhendé par nos sens et celui simultanément alimenté par des myriades de serveurs (p. 62-63).

Le titre lui-même de l'exposition, *Connexions*, possède plusieurs sens, comme la connexion à la plateforme en ligne et la connexion au territoire, aux pratiques dans son territoire familial, au *nutshimit* (la forêt), ce dont Sophie Kurtness fait le récit visuellement. « C'est vraiment des moments où je suis en territoire pis que je sens qu'il y a une connexion qui se fait justement entre moi pis le territoire » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022). Le jeu de mots est ludique, tout comme l'ensemble de l'exposition.

Planche 13 : Sophie Kurtness, *Shipi*, 2022 (œuvre au mur de la bibliothèque et capture d'écran avec mon appareil mobile)



Planche 14 : Sophie Kurtness, *Mikuan*, 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile et œuvre au mur de la bibliothèque)



Je crois devoir expliquer le fonctionnement du logiciel dans cette description. Artivive permet en fait de créer des œuvres tridimensionnelles, comme si les objets sortaient de l'écran ou s'avançaient vers le spectateur, la spectatrice, donc de leur conférer une profondeur. Il permet également de créer des animations beaucoup plus élaborées et de courts films. Sophie n'a pas conçu d'animations complexes. En partant de ses toiles, elle a intégré surtout des micromouvements, des objets qui passent, comme dans l'œuvre *Atshikush*, où une étoile filante traverse le ciel nocturne pendant une dizaine de secondes. Le spectateur peut voir surtout des ombres de mouvements solaires sur les feuilles de *Nipishapui* (thé), dans la neige de *Pipun* (hiver) ou encore une volute dans *Nitaimahan* (je prie). Comme dans un jeu vidéo, où le joueur incarne l'avatar, la stratégie artistique d'« autoreprésentation » de Sophie Kurtness engage le spectateur, le fait participer à l'œuvre dans un espace virtuel, en ligne (Servais, 2017). L'esthétique rappelle d'ailleurs celle du jeu vidéo. On voit les mains, les pieds, les gestes du personnage comme s'il s'agissait de soi-même. Ainsi se présente la dynamique du territoire actuel de l'artiste et du territoire virtuel représenté en ligne (Roussel, 2012).

6.8 Analyse et interprétation de l'œuvre : la réalité augmentée, une stratégie décoloniale dans l'œuvre de Sophie Kurtness

Cet aperçu de *Connexions* permet au lecteur de comprendre les différentes dynamiques engagées par la stratégie de l'artiste. Il me semble impossible d'aborder tous les aspects que *Connexions* soulève dans cette thèse. Je me suis donc arrêtée surtout aux stratégies décoloniales employées par l'artiste dans l'autoportrait, l'immersion et l'interactivité. Je traite aussi de l'autochtonisation par l'usage de la langue et du code. Je prends également un temps pour analyser *Teuehikan*, qui se distingue un peu des autres par l'absence apparente de l'artiste.

Les outils technologiques ajoutent en complexité et s'entrelacent avec les autres composantes d'une installation. Paillard (2021) exprimait assez justement que les œuvres numériques « ont pris des formes plastiques variées, certaines associées au travail informatique (face à un ordinateur), d'autres empruntant aux codes de l'art contemporain (objet exposé, installation) ou adoptant des configurations englobantes (immersion) » (par. 33).

Ici, les composantes des représentations contenues dans les toiles s'entremêlent au sens des œuvres en ligne en termes de spatiotemporalité, de représentation d'une certaine subjectivité, mais aussi par l'acte interactif d'engagement sur la plateforme, l'interface, etc. Selon l'artiste, sa formation, ses préoccupations, l'œuvre prendra des formes variées. Paillard (2021) parle à cet égard d'œuvre hybride. Il me semble juste d'affirmer que si la peinture nommée *Shipi* était exposée sur les murs de la salle, cela n'aurait pas eu le même effet que celui impliquant une interactivité avec une plateforme et une interface en ligne. Tout dans cette œuvre de Kurtness semble dire : « Je vis à l'ère numérique, mais je vis aussi dans le territoire. »

Je retiens deux éléments mettant de l'avant la technologie : l'exercice de représentation du numérique et l'interactivité. Je souhaite préciser d'abord que ce n'est pas une œuvre en réseau (avec d'autres participants) et qu'elle est en quelque sorte « fermée » (Lalonde, 2010). La stratégie adoptée par Sophie Kurtness invite quand même au dialogue, à une relation parce qu'elle nécessite un minimum de manœuvre pour activer l'œuvre. D'abord, sur les toiles minimalistes en noir et blanc au mur, il y a des pictogrammes d'étoile ou de flocon de neige et il y a un mot en nehlueun, mais pour ceux qui ne sont pas locuteurs de cette langue, cela demeure ambigu. Je vois des mots, le référent est un mot, mais c'est du nehlueun. Je vois aussi le pictogramme, qui représente le référent, mais encore là, sans la connaissance de la langue, les spectateurs doivent deviner le sens. Et si « c'est le regardeur qui fait le tableau », les non-locuteurs, les non-Autochtones n'ont pas tous les clés pour comprendre la richesse de la représentation numérique sur la toile. En représentant un similibre QR, l'artiste (dé)joue les codes numériques et linguistiques. Elle offre une représentation d'un code QR, mais sans tout à fait l'utiliser. Un peu à la manière de Caroline Monnet, qui a réalisé un montage photo représentant, pour certains, une bande de film; avec ce faux code QR, Sophie Kurtness va un pas plus loin, elle l'autochtonise. Elle réinvente le code QR et décolonise le rapport à cette technologie en employant le nehlueun comme fer de lance. « [T]hese technologies are being “indigenized”: that is, how are they being creatively integrated into practices and beliefs rooted in a local cultural logic » (Landzelius, 2006, p. 2). Elle déjoue aussi les règles d'exposition (et s'en joue!) en éliminant les cartels d'information près des toiles, tout en reprenant aussi l'idée des expositions d'art mobile où l'on doit activer un code QR pour obtenir de l'information supplémentaire.

L'ami avec lequel j'ai visité cette exposition m'a fait part de son manque de connaissance pour comprendre. « Que veut dire ce mot exactement? », m'a-t-il demandé en pointant la fumée sur l'œuvre *Nitaihman*. Si on avait mis une personne à genoux les mains jointes, il aurait su qu'il s'agissait d'une représentation de la prière. Mais avec la représentation de la fumée et des mains ouvertes, il n'a pas saisi. Alors ce n'était pas seulement le mot, mais aussi le contenu culturellement ancré qui a pu constituer un défi. Sophie m'a expliqué : « [J]e ne voulais pas que les gens aient accès à ça trop facilement. Je voulais qu'il y ait une barrière, justement, de connexion » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022). La personne peut donner un sens au mot, mais elle devra sans doute ajouter une autre étape à sa recherche en demandant à un locuteur ou en cherchant dans un dictionnaire de nehlueun. Sophie ouvre une fenêtre vers sa réalité en forêt, mais ne donne pas toutes les clés et elle garde le contrôle du dialogue avec le participant. Cela lui permet, même en son absence, d'exercer son agentivité quant à l'accès à son territoire traditionnel en virtuel.

À sa manière, je dirais qu'elle brouille les interactions avec les technologies, à l'aide de la langue et du similibarcode QR. Il s'agit là d'une action décolonisatrice des technologies numériques (Mayoral-Baños, 2021). Par la création de ce similibarcode QR en nehlueun et ce contrôle qu'elle exerce sur l'accès aux connaissances, au territoire, à l'œuvre, elle engage une réflexion sur la décolonialité numérique. Mayoral-Baños (2021) rappelle qu'il s'agit

[d']une notion qui souligne les résultats des technologies numériques sur la manière dont les peuples autochtones emploient les technologies numériques pour l'autodétermination; cette notion signifie qu'une technologie numérique peut être utilisée de manière décolonisée sans être nécessairement conçue de manière décolonisée (p. 115).

L'auteur ajoute que la décolonisation numérique comprend également la capacité de programmation pour déstabiliser les relations de pouvoir. Or, les programmes que Sophie utilise ne sont pas conçus par des Autochtones dans le but d'assurer leur « émancipation » et leur autonomie (Mayoral-Baños, 2021, p. 116). Ils ne respectent pas les principes PCAP® (propriété, contrôle, accès et possession des données de recherches), évoqués aussi par Mayoral-Baños (2021). Mais avec sa créativité, elle arrive à engager des modes d'utilisation de l'interface, de représentation des codes, avec un programme qui, somme toute, lui permet d'atteindre son objectif

d'autochtonisation de l'œuvre, malgré l'absence de programme autochtone au sens de Mayoral-Baños (2021). Je repère donc deux mouvements combinés : l'autochtonisation et la décolonisation. La décolonisation, c'est-à-dire l'idée de défaire, déconstruire, critiquer les aspects coloniaux, et autochtoniser comme tentative d'insérer des éléments autochtones, issus de leur savoir-faire et savoir-être, dans des outils technologiques complexes, comme l'explique encore Mayoral-Baños (2021).

En plus, la relation du visiteur au territoire imaginaire (Sioui Durand, 1999) en ligne est contrôlée, dans le temps actuel, dans un espace réel. C'est-à-dire que l'artiste peut ainsi exercer, en partie, une agentivité quant à la manière dont les gens s'engagent dans l'œuvre, et mettre le participant au défi de comprendre.

T'sais, je parlais de connexions, mais pour vous connecter, il faut que vous vous connectiez. T'sais y'avait toute c'te jeu de mots-là aussi de... pis ben, pas juste un jeu de mots, t'sais, dans les gestes aussi de la connexion. [...] Pis aussi comme un... pas un pied de nez, mais un... t'sais, vous êtes, on est tout le temps sur nos cell., ben continuez là! (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

Les outils médiatiques sont donc mis en exergue dans l'œuvre. Mais elle pose aussi la question du rapport à la peinture, comme un passage de la peinture à une œuvre médiatique numérique. Puis, elle s'intéresse à notre rapport entre l'art et ces objets de téléphonie mobile. Parce que les images que l'on découvre, une fois le similibar activé, ont été peintes à l'acrylique et vendues à des personnes. Le public peut en voir les traces en ligne, par le truchement de ces similibars QR.

Sophie dira aussi qu'elle subit l'hyperconnectivité au quotidien avec sa famille. « C'est fou! [rire] Chu dans maison pis sont tous éparpillés dans maison, pis pour l'heure du souper, je les texte... mais on est dans la même maison là! [rire] » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022). C'est cette hyperconnexion même, omniprésente, qui l'a amenée à remarquer un même sur Facebook, où des jeunes dans les musées sont obnubilés par leurs cellulaires.

[J]'étais sur les réseaux sociaux pis justement j'avais vu comme, c'était un groupe d'élèves qui étaient dans un musée, mais tous les élèves étaient assis sur les bancs à « tchecker » sur leur cellulaire pis t'sais, tu voyais toutes les œuvres autour, mais

personne [n'y] prêtait attention. Pis c'est là que je pense que mon idée a « poppé » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

C'est ce qui l'a motivée à réfléchir à cette relation aux outils médiatiques, mais aussi à la relation des visiteurs avec les œuvres dans une institution. La sensation, qui se partage entre le geste engageant l'interactivité et la nécessité d'être immobile pour visualiser les images, amène une tension immobilité/interactivité, actuel/virtuel, réel/imaginaire.

Cette stratégie sur le thème de la connexion lui permet de penser aux relations, aux connexions qui font sens pour elle, c'est-à-dire la relation au territoire, à sa famille, à ses pratiques¹³³. Elle a réalisé ce projet à la demande de l'Espace F, à Matane. Il serait possible de faire plusieurs analyses, du lieu ou de la mise en place, ou de chaque œuvre, car il y a de multiples couches d'interprétation possibles à *Connexions*, mais je me tourne maintenant vers le contenu des images dans le territoire en ligne. Il faut regarder de l'autre côté du miroir ou plutôt dans le petit écran pour explorer le territoire où Sophie se « connecte » réellement.

6.8.1 Récits et interactivités anticoloniaux

Pour ce qui concerne les représentations en ligne, les œuvres numériques se présentent comme de petits récits autobiographiques (Lalonde, 2012) de son quotidien dans son territoire familial, là où elle exerce des pratiques, des savoir-faire et savoir-être ilnus. En entrevue, Sophie m'a expliqué aller chaque semaine en territoire, depuis son enfance. Ce n'est pas une simple sortie pour elle, ce n'est pas une affaire du passé, c'est un mode de vie. « J'habite le territoire, le territoire me soutient, le territoire m'habite » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 28 mars, 2022). Pour représenter ses activités, Sophie Kurtness a choisi la perspective subjective. Elle invite par conséquent à prendre part à une expérience immersive, à devenir un participant en prenant la place de l'artiste, comme un avatar de jeu vidéo. Mais à la différence de Servais (2017), où l'avatar est une construction du participant, qui l'habille, le coiffe, choisit ses accessoires, et sera ensuite mis en mouvement dans le jeu, Kurtness s'initie à l'idée de l'avatarisation avec délicatesse. Elle conjugue alors, comme le

¹³³ Sophie Kurtness dira d'ailleurs laisser sa tablette et son téléphone cellulaire dans le chalet quand elle va en forêt, où elle passe ses journées dehors, avec sa famille, connectée au territoire.

note J. Lalonde (2010), des « stratégies de représentations et des modes de réception performatives » (p. 4), c'est-à-dire par la performativité de l'identité ilnue et de l'immersion en relation au territoire, et ce, sans entrer en relation avec une communauté en ligne, au sens de Lalonde, mais plutôt avec une communauté implicite dans l'œuvre. La stratégie explorée par Sophie Kurtness avec ce logiciel m'a engagée dans un processus immersif et interactif en ligne, dans un territoire imaginaire, mais bien réel : le *Nitassinan* (notre terre en nehlueun).

Comme il est possible de le visualiser en ligne, par l'intermédiaire de chaque toile, elle occupe le territoire toutes les semaines, à toutes les saisons et entretient des relations avec la faune, la flore, à travers la prière et des pratiques traditionnelles. Elle y cueille, elle y prie, elle s'y nourrit. La cinéaste métisse Marjorie Beaucage (2005) explique que « [a] sense of place is an emotional investment. It is a part of Belonging, being part of community that determines self and identity. How we name ourselves and remember ourselves in different times and places is a way of making history » (p. 14). C'est de son histoire que témoigne Sophie à travers différentes images la mettant en scène alors qu'elle pratique une activité traditionnelle. Il ne s'agit pas, selon moi, d'une pratique de résurgence, mais plutôt de la continuité de pratique incorporée, *embodied*, avec le territoire, la faune, la flore et les non-humains, comme c'est le cas dans *Mikuan*. C'est la pratique de la normativité ancrée de Coulthard (2018).

Pour moi, l'histoire racontée par Sophie à travers cette œuvre et son récit prennent racine dans le *Nitassinan*. L'une des clés de compréhension de cette œuvre repose sur la relation de Sophie à son territoire familial, dans le *nutshimit*. L'œuvre et le récit de Sophie sont le fer de lance d'une théorisation possible conjuguant épistémologies autochtones, interactivité et immersion en arts visuels. D'aucuns pourraient penser que mon approche est essentialisante, mais je m'appuie sur les nombreuses conversations avec Sophie et l'expérience d'autres œuvres immersives que j'ai pu explorer à l'hiver 2022. C'est de l'histoire de Sophie dont il est question dans ces toiles en ligne. Comme l'écrivait Leanne Betasamosake Simpson (2014), « [a] “theory” in its simplest form is an explanation of a phenomenon, and Nishnaabeg stories in this way form the theoretical basis of our intelligence » (p. 7). Simpson (2014) ajoute :

But theory also works a little differently within Nishnaabeg thought. “Theory” is generated and regenerated continually through embodied practice and within each

family, community and generation of people. “Theory” isn’t just an intellectual pursuit – it is woven within kinetics, spiritual presence and emotion, it is contextual and relational. It is intimate and personal, with individuals themselves holding the responsibilities for finding and generating meaning within their own lives. Most importantly, “theory” isn’t just for academics; it’s for everyone (p. 7).

Et en ce sens, si Sophie Kurtness ne dit pas être de celles qui font dans la théorisation et l’art conceptuel, à la lumière de ce qu’avance Simpson (2014), je crois en fait qu’elle s’y adonne entièrement dans cette œuvre et dans ses pratiques quotidiennes. Sophie a créé un territoire imaginaire en ligne pour partager les connaissances ilnues, mais avec des limites, comme une réponse à l’exploitation territoriale coloniale dans le *Nitassinan*.

Et en ce sens, Sophie Kurtness pratique justement ces connaissances et applique une « normativité ancrée » dans le territoire. Elle présente une œuvre basée sur une éthique de vie fondée sur des pratiques locales dans le territoire et les illustre, s’imagine dans sa pratique être sur un territoire en ligne autochtonisé. Comme l’a rappelé si justement Guy Sioui Durand (1999),

[m]algré les privatisations du territoire, la sédentarisation en réserves, l’amour du territoire, de la forêt, de la chasse et de la pêche a persisté. C’est la source fondamentale de savoirs, de savoir-faire et de l’oralité culturelle des mythes, légendes, récits, sons, rythmes (p. n.a.).

Sophie m’invite en quelque sorte à occuper cette place privilégiée un court instant, à l’aide de la réalité augmentée. Mais elle dicte les moyens, la façon dont je pourrai participer à cette œuvre immersive. Elle crée un espace en ligne pour faire une expérience virtuelle, dans laquelle je suis en scène. Il y a bel et bien un territoire réel occupé par Kurtness, mais elle ne le présente pas réellement, comme on le ferait dans une vidéo représentant le réel. C’est d’ailleurs cette subtilité qui distingue le numérique de l’analogique en termes techniques. Ce n’est plus une image réelle, captée à un moment passé, sur une pellicule que l’on présente, mais une image numérique (composée de codes binaires) créée comme autant de petites perles, empreintes de significations qui, une fois combinées, racontent une histoire, présentent une image (Haas, 2007; Vigneault, 2017).

En outre, l’artiste déjoue les représentations stéréotypées des Autochtones, soit la princesse ou la « squaw », et ne présente que ses mains, ses pieds, des gestes, des relations et le territoire. Si cette

position de l'Autochtone vivant près de la nature, en relation avec le territoire, peut correspondre à une certaine image stéréotypée, à une vision essentialiste des Autochtones, l'outil technologique dont je dois faire usage vient altérer cette image.

Comme je l'ai indiqué dès l'incipit de ce chapitre, Cheryl L'Hirondelle soutient que les Autochtones font leur campement dans les domaines des technologies. Sophie Kurtness (ré)invente, (re)crée son territoire familial et ses activités de vie dans l'espace virtuel en ligne et invite le spectateur à s'engager dans une réflexion sur la connexion et la déconnexion, la nature et la technologie, dans la vie actuelle où tous ces outils numériques technologiques qui sont voués à nous connecter peuvent aussi agir comme instruments de déconnexion de la réalité. Cette tension abordée par Kurtness crée une forme d'oscillation de l'effet de présence du participant dans le réel et dans ce territoire en ligne.

À ce sujet, Bourassa (2013, 2014) a déjà expliqué que l'attention oscille entre la présence à l'œuvre, les dispositifs et la présence dans le réel. Elle compare d'ailleurs l'expérience à l'effet que l'on peut ressentir lorsqu'on parle à une personne au téléphone. Il y a l'endroit où l'on se trouve et la relation « en ligne » établie avec la personne absente. Elle parlera à ce moment d'un interstice entre « présence et absence ». Mon attention, mon corps sont ainsi absorbés dans cet interstice dont parle Bourassa, par la plateforme numérique employée, où se mélangent un temps et un espace réel/imaginaire, actuel/virtuel, ici/ailleurs; présent/passé, connexion/déconnexion, forêt/milieu rural.

L'immersion dans les environnements en ligne dépend donc fortement de la création et du partage d'un tissu culturel, qui rend signifiant l'environnement où se situent les interactions entre les personnes. Les situations en ligne se greffent à l'environnement hors ligne pour en étendre la portée culturelle, dans une alternance incessante entre les deux contextes où se joue la réalité mixte (par. 13).

Et ce sont ces espaces dont parle le commissaire kanien'kehá:ka Steven Loft (2014a), mais en y ajoutant d'autres éléments relevant des cosmologies autochtones pour fins d'analyse :

For Indigenous people the “media landscape” becomes just that: a landscape, replete with life and spirit, inclusive of beings, thought, prophecy, and the underlying connectedness of all things – a space that mirrors, memorializes, and points to the structure of Indigenous thought (p. xvi).

Par une traversée du miroir, l’œuvre m’engage dans le territoire imaginaire « virtuel » de Sophie, où les relations à la faune et à la flore, les prières et les pratiques spirituelles, comme brûler de la sauge ou même écouter le battement du tambour, sont affirmées. L’effet de présence de ce territoire imaginaire crée la sensation pour le « spectateur, [la] spectatrice que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là dans le même espace et le même temps que celui dans lequel il se trouve » (Féral, 2012, p. 26). J’incarne l’artiste en forêt – *embodied practice* – dans cette pratique anticoloniale. Une parcelle de ces pratiques m’est offerte, mais je dois demeurer immobile, sinon elle disparaît.

6.8.2 Le cœur, l’immersion et l’intériorité : *Teuehikan*

Le *teuehikan* est un tambour que l’on accroche habituellement à une structure simple en bois. Il peut aussi être appuyé sur un genou et tenu d’une main au moyen d’une lanière. Il est composé d’un cadre circulaire en bois de bouleau rouge, sur lequel est disposée et tendue une peau de cuir de caribou. À Mashteuiatsh, la peau est tendue d’un seul côté, mais sur la Côte-Nord, elle est tendue sur les deux côtés du cerceau. Sur cette peau, de petits ossements d’animaux, des morceaux de fémur de caribou ou des plumes y sont accrochés et vibrent lors du battement du joueur, qui utilise un court bâton de bois ou un morceau du panache du caribou pour frapper la peau.

La seule toile qui n’engage pas le participant de la même manière, c’est l’œuvre *Teuehikan*. On y voit le tambour de même qu’un cœur qui bat. Il n’y a pas la présence de l’artiste sous forme d’autoportrait, comme le démontrent les photographies suivantes.

Planche 15 : Sophie Kurtness, *Teuehikan*, 2022 (capture d'écran avec mon appareil mobile)



Le cœur bat, comme un tambour¹³⁴. Sophie semble exclue. Mais elle me dira qu'en fait, c'est son cœur qui bat. Et c'est là où il me semble que la voix de l'artiste est indispensable dans les réflexions sur les œuvres. À sa manière, elle détourne certains tabous relativement à l'impossibilité pour les femmes ilnues de jouer du *teuehikan*, qui faisait davantage office d'instrument pour la quête de vision, pour la chasse. L'artiste Lydia Mestokosho, d'Ekuanitshit (Mingan), avait employé une stratégie similaire dans son œuvre *Teueikan Umanituma*. La réflexion de Laurent Jérôme sur l'œuvre de Lydia Mestokosho me semble aussi pertinente dans ce cas-ci. Il écrit : « cette œuvre est un exemple d'attachement et d'arrachement où l'artiste respecte les liens avec la communauté et

¹³⁴ Du tambour aux transmissions à la radio, à la télévision et maintenant à la téléphonie mobile, les Ilnus ont toujours fait usage de modes de communication, ce n'est que la technologie qui a changé. J'ai déjà écrit que « [l]a comparaison a d'ores et déjà été réalisée entre la communication par la voie des ondes et la vibration du *teuiekan innu* (tambour) qui permettait au chasseur d'avoir une vision de la chasse » (Nepton Hotte, 2020a, p. 126).

les systèmes religieux traditionnels tout en les revisitant : les femmes n'ont traditionnellement pas le droit de jouer du tambour » (Jérôme, 2015, p. 335).

En entrevue, Sophie ne dira pas trop attacher d'importance à ces systèmes de pratique rituelle, mais elle avoue ne pas chanter de chant traditionnel comme le ferait un aîné. Sophie m'explique : « Moi, je me dis que c'est mon cœur [...]. C'est comme la vibration de mon cœur qui va rejoindre celle-là du *teuehikan*. » Et je réponds : « Mais c'est pas toi qui joue du *teuehikan* parce qu'en principe, les filles sont pas supposées en jouer? » C'est à ce moment que Sophie rétorque :

Ouais, mais là, les filles peuvent pas faire plein d'affaires sinon [rire] [...] mais t'sais, je jouerais pas des chants... comme symboliques pis j'ai pas rêvé au *teuehikan*. Pis quand je le prends, je demande tout le temps la permission quand même, là. Mais non, j'ai pas de... J'ai pas de barrière pour ça (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

L'article de Carole Delamour (2019) sur le *teuehikan* offre de multiples pistes de réflexion concernant la toile *Teuehikan*, et sa description de l'instrument est détaillée. Elle cite d'ailleurs les écrits de Speck, qui s'y est attardé au début du siècle dernier. Je retiens cette citation, car elle concerne la communication et ce tabou que j'ai soulevé avec Sophie :

Le *teuehikan* n'est pas un simple objet. Entité animée d'une force particulière, il est capable de communiquer avec les non-humains. Franck Speck (2011, p. 176) notait dans les années 1930 le symbolisme associé au *teuehikan*, perçu comme ayant une tête, un corps et une queue. En nehlueun, le terme *teuehikan* entre dans la catégorie grammaticale animé. Il est formé du radical (teue) : *te* désigne le cœur (*utei*), le morphème *-ue* ou *-uehi* est associé à la vibration, au mouvement et le suffixe *kan* renvoie à l'idée d'un outil ou quelque chose « qui sert à » ou « qui contient » (Speck, 2011; Diamond *et al.*, 1994; Jérôme 2010; Audet 2012). Selon ces significations le *teuehikan* serait le gardien du son ou celui qui diffuse les sons du cœur (par. 15).

L'artiste évoque dans son œuvre le sens profond décrit par Delamour. Il est certain que je n'aurais pas pu le savoir sans parler avec l'artiste... quoique je possède déjà certaines connaissances sur son utilisation et cela oriente certaines de mes questions. À ce moment de mon analyse, il me semble qu'il aurait été vraiment intéressant d'ajouter des éléments sonores, la proposition de Sophie viendrait encore plus accentuer l'effet d'immersion du spectateur, en juxtaposant le tambour et le son du cœur. Bref, l'artiste évoque toutes les symboliques relatives au chasseur ilnu

en quête de vision et le son du cœur du caribou, dont la peau du tambour est composée, en plus des tendons avec lesquels il est assemblé. Mais Sophie n'enfreint pas les règles du groupe auquel elle appartient. Elle les contourne.

La présence du *teuehikan* vient raffermir les relations de Sophie, là où son cœur bat, avec son groupe d'appartenance. Il favorise une cohésion sociale et renforce leurs liens de gens de la nation. Ils ne sont pas présents sur ses toiles et dans les œuvres numériques en ligne, mais ils se reconnaîtront dans *Teuehikan*. C'est l'ensemble de la nation ilnue qui peut s'y identifier.

6.9 Conclusion : la souveraineté numérique

L'exposition *Connexions* est un exemple de la manière dont cette femme ilnue s'approprie et utilise les outils numériques avec aisance, même au quotidien. Paillard (2013) écrivait : « Puisque les nouvelles technologies ne sont plus si nouvelles, et que les problématiques de l'art numérique ont déjà été amplement abordées, les artistes qui le souhaitent élaborent des œuvres personnelles, qui mettent en jeu leurs propres questionnements » (p.135). Voilà que cette artiste, ne se disant pas de l'art numérique ou analogique, s'interroge sur ces technologies qu'elle décolonise, à sa façon, à l'aide de sa langue, en brouillant les codes QR, comme je l'ai expliqué dans ce chapitre. Sophie Kurtness transforme, déstabilise la relation de pouvoir en contrôlant la langue employée, les codes utilisés, les pratiques présentées dans le contenu en ligne de même que l'engagement du participant en l'immobilisant avec l'utilisation de la réalité augmentée.

Pour Sophie, ces outils lui servent de levier d'affirmation :

Je trouve que ça ouvre des portes. Pis... [pause] que se servir, justement, de ça, de ces outils-là, ça fait euh... j'aime ça, comme un peu, pas le *clash* que ça fait entre traditionnel et super moderne de, justement, ces outils-là, mais j'aime ça utiliser des outils justement, pour montrer du traditionnel. **Caroline** : Juste transférer, en fait? **Sophie** : Ouais, comme un autre médium, là. Pis veux, veux pas, c'est quand même super accessible, là. Mais même si on paye quelques trucs, là. Je veux dire, ça se fait dans ton salon pis t'as pas besoin après ça d'avoir full matériel de peinture : des pinceaux, des toiles. Y a quelque chose d'accessible là-dedans, là (Entrevue avec Sophie Kurtness, 13 avril 2022).

L'accès au logiciel Artivive pour 15 projets a coûté 550 \$, d'après ce que m'a dit Sophie. Dans son explication – comme dans celle d'Eruoma Awashish, une autre participante à la collecte de données pour cette thèse, dont je parle ultérieurement –, elle mentionne rapidement ensuite la tablette iPad avec son crayon conçu pour le dessin, qui semble être une révélation heureuse. Une fois le montant de l'achat de la tablette iPad déboursé, elle utilisera l'outil quotidiennement. Cet enthousiasme s'entend aussi dans la voix de Sophie lors de l'entrevue. Elle peut rapidement peindre, dessiner, sans avoir à se rendre dans son atelier, sortir les toiles, les peintures, les pinceaux, ce qui prend généralement une bonne demi-heure d'organisation.

Dans le cas du programme de réalité augmentée Artivive, cela lui a permis d'exprimer sa culture, ses pratiques, ses façons de voir le monde, *eshi uapataman* (voici comment je vois la vie). Son utilisation se présente comme une médiation culturelle, des liens au monde et des relations, notamment au territoire, à la faune, à la flore et à la communauté, à la nation ilnue, par les pratiques présentées, que ce soit le *teuhikan*, la prière ou la plume.

L'art offre la possibilité de faire éclater les limites des outils numériques, comme elle l'a réussi en créant un similibarcode QR. Cette manière qu'elle a de s'appropriier les codes avec le *nehluen* l'amène justement à décoloniser les outils numériques et à enrayer, en partie, la problématique de la colonialité informatique (Mayoral-Baños, 2021) en créant ses propres codes, avec la langue de sa nation. L'affirmation et la décolonisation passent par la langue, par sa relation au territoire, ses pratiques et les cosmologies. Mais je dirais également que le fait que Sophie soit une femme, aussi mère de quatre enfants, vient réaffirmer une continuité de l'occupation du territoire particulière aux femmes autochtones, dont les corps ont souvent été exclus d'une normativité ancrée (Coulthard, 2018; Simpson, 2017), étant donné les politiques coloniales. Elle vient donc affirmer une présence souveraine dans le territoire de ses ancêtres, en contrôlant les clés de lecture du récit. Si les outils numériques sont coloniaux, il est possible de les utiliser pour renverser les systèmes de pouvoir, les remettre en question. Il s'agit là, à mon avis, d'un levier d'*affirmation* et d'*expression* significatif pour Sophie. Je me demandais enfin si ce processus de décolonisation et d'autochtonisation peut aussi être accompli sans aborder directement la question des médias et comment. Je compte explorer cette réflexion dans le prochain chapitre.

6.10 Conclusion

Les deux artistes portent un regard sur les outils médiatiques et numériques, comme outils de colonisation. Chacune à leur façon, elles renversent les codes, transfèrent les modalités médiatiques et s'inscrivent dans des pratiques de (re)médiation renforçant les dynamiques de résistance et d'affirmation. Contrairement à Caroline Monnet, qui aurait davantage une pratique du retour vers l'arrière, « a reengagement with the things we have left behind, a reemergence » (L. B. Simpson, 2011, p. 17) au sens de *biskaabiiyang*, Sophie Kurtness a le privilège de poursuivre le chemin ininterrompu des pratiques de sa famille. Ce n'est pas qu'elle n'apprenne pas, mais, comme elle le dira en entrevue, c'est plutôt que « ça change et [qu']on apprend tout le temps dans le bois » (Entrevue avec Sophie Kurtness, 28 mars 2022). Caroline Monnet prend plutôt ancrage dans la ville, à l'aide d'une représentation a-temporelle, sur un fond immaculé blanc, brouillant les références entre le passé, le présent et le futur possible, par les matérialités des vêtements et des objets tantôt bruts, propres à diverses cultures autochtones, tantôt classiques ou métalliques, comme la crinoline de Dominique Pétrin. Par l'emploi d'une stratégie de citation ou remédiation, sous forme de bandes, elle pose un regard critique sur le cinéma ethnographique, et donc sur l'institution qui l'a diffusé – ici l'ONF –, et les représentations passées des femmes autochtones. Elle arrive, par la performance et la mise en scène, à affirmer leur présence souveraine dans le présent et dans un futur potentiel. Elle met surtout de l'avant une pratique relationnelle de sororité, rappelant l'importance des femmes autochtones dans le discours. Elle inscrit le corps des femmes, le corps politique, dans l'espace public urbain de Toronto. L'œuvre d'affirmation politique est aussi porteuse des épistémologies autochtones par l'exploration des spatiotemporalités non linéaires. L'utilisation des supports numériques, composés de codes binaires qui brouillent la matérialité des supports, permet une porosité entre l'image d'archive et la photographie numérique (Lalonde, 2012, Thème Numérique). Cela lui permet justement d'inscrire sa stratégie dans un régime d'historicité autochtone, dans les systèmes cosmologiques anishinabe où les ancrages spatiotemporels sont perméables et en continuité. La mise en scène du corps des femmes déjoue les stéréotypes des femmes autochtones aux regards directs, revêtant des identités hybrides mais surtout fluides et libres par l'exploration des habits. Elle inverse les rapports de pouvoir dans l'espace public de Toronto, actualisant la présence corporelle des femmes autochtones.

Si les spatiotemporalités, la sororité, les pratiques de la confection des vêtements, les tissus, le perlage, l'affirmation d'une présence forte, actuelle, par l'encorporation sont autant d'éléments qui s'inscrivent dans un régime épistémologique autochtone, sa pratique n'est pas spirituelle, comme elle l'affirme. En fait, nous sommes davantage « dans la représentation de la femme autochtone forte au campement », celle qui dirige son équipe, qui participe à toutes les activités de mise en place du lieu de vie du groupe, qui fait le suivi des projets et de leur réalisation.

L'œuvre riche de signification de Sophie reprend différentes pratiques réalisées en territoire, que ce soit la cueillette, le canot, la marche en hiver, la prière, la relation aux animaux, l'importance du *teuehikan*, des saisons. Si l'œuvre de réalité augmentée est poétique par la reproduction numérique de tableaux acryliques figuratifs de paysages en territoire et d'actions, elle s'avère à mon avis très politique. D'abord critique de l'omniprésence des outils numériques, particulièrement des téléphones intelligents, sa proposition de création de similibarcodes QR autochtonise les outils médiatiques et numériques au sens de Lanzelius (2006). Elle construit son campement dans ce mode en ligne en usant du *nehluen*. Elle s'inscrit dans un processus d'affirmation de relation aux territoires familiaux ilnus, d'occupation du territoire, de transmission des savoir-faire et savoir-être ilnus. Sophie vient inscrire sa présence de femme ilnue dans un territoire ancestral, familial, décolonisant la doctrine du *terra nullius*, qui a pavé la voie aux différents mouvements de colonisation au pays et ailleurs dans le monde, inversant les systèmes de pouvoir chez plusieurs sociétés autochtones. À sa façon, elle autochtonise en évitant le piège des stéréotypes sur la représentation des femmes, induit presque une impression de non-binarité de genre par l'illustration de bras, de gestes dans les toiles en ligne.

Tout d'abord, l'œuvre de Sonia Robertson est la première installation multimédiatique autochtone au Kepek, réalisée par une artiste du territoire du Nitassinan. L'œuvre semble être issue des épistémologies ilnues émergentes et d'un internationalisme autochtone en relation au lieu (*place-based indigenous internationalism*), comme le soulève L. B. Simpson (2017). Elle (re)dynamise des visions cosmologiques du monde ilnu, en puisant dans les potentiels des dispositifs médiatiques. La seconde et la troisième œuvre, respectivement *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* et *Katajjausivallaat, le rythme bercé*, participent aussi à la redynamisation des visions cosmologiques autochtones au Kepek, en valorisant les connaissances basées sur les rapports au lieu, mais à travers une certaine perspective des dispositifs de communication traditionnelle. Je les vois plutôt comme des stratégies migratoires, nomades, d'un médium traditionnel à un autre plus technologique et actuel. En ce sens, je crois pouvoir parler aussi de métacommunication, à l'instar des propositions de Sophie et Caroline. Ce que je n'avais pas pensé au début de ma réflexion.

Dans ces trois installations, il est moins question d'autoreprésentation et de désignation, mais plutôt de (re)valorisation des systèmes de connaissances autochtones (SCA), ou encore de « creating AlterNative » (Ladner, 2003) – des connaissances autochtones, des façons de vivre en relations et avec le territoire par l'art. Contrairement aux deux autres analyses du chapitre précédent, où le dispositif technologique était au cœur de l'œuvre, ici, l'outil de communication traditionnel est central. C'est un outil technologique mettant en valeur les cosmologies autochtones et les modes de communication, de relations possibles avec les humains et les non-humains. Par l'exploration des usages des supports médiatiques, les participantes les décolonisent, leur donnent des fonctions particulières en relation à leurs propres modes de communication (*Kushapetshekan* et *katajjaniq*), les animent de sens distincts en relation avec des modes de médiation culturellement ancrés. Elles ne critiquent pas les représentations et les institutions médiatiques ou les systèmes des oppresseurs pour les renverser. Elles insufflent plutôt aux supports médiatiques des sens, des valeurs, des savoir-faire et des savoir-être autochtones et inuit, axés sur le relationnel et le collectif. De cette manière, elles renversent les modes de connaissance, notamment en relation à certaines définitions de l'immersion et de l'incorporation. Comme l'écrit L. B. Simpson (2004), c'est l'expérience qui est importante : « how you learn is as important or perhaps more important than what you learn » (p. 380). C'est ce que je souhaite présenter à travers les prochaines œuvres, mes analyses et interprétations.

7.1 Perception de l'expérience des technologies médiatiques en art : l'immersion et l'interactivité chez Sonia Robertson

Je ne connaissais pas bien la pratique de Sonia au début de nos rencontres. J'avais effectué quelques recherches pour trouver certains textes (Bouchard, 2003; Charce, 2008, 2009; Guay, 1995; Lamy, 2016; Uzel, 2014). J'avais aussi vu deux installations de Sonia dans les années 2000, mais j'ai appris au début de l'entrevue que mes connaissances demeuraient sommaires. Ses réalisations se déployaient dans plusieurs disciplines, allant de la photographie aux arts médiatiques, de la performance aux œuvres *in situ* en passant par le conte et la danse de pow-wow. Elle employait des matières et des médiums variés, de la feuille de tabac au montage vidéo. Chloé Charce y a consacré une partie de son mémoire de maîtrise (2008).

Sonia m'a rappelé en entrevue que les outils numériques ne sont qu'une continuité des médias analogiques, à l'instar d'autres artistes autochtones (Claxton *et al.*, 2005). Son installation immersive *L'arbre sacré* (1995), composée de diapositives, d'enregistrements et de vidéos avec des technologies analogiques, était à l'époque hautement médiatique. « C'était vraiment beau avec la bande sonore, tu entrais là-dedans, pis les images qui tournaient, avec un arbre qui sort du mur [rire] pis les pierres suspendues, t'avais l'impression d'être vraiment... Ça c'est pas technologique... là! » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

Dans un esprit de continuité des pratiques créatives autochtones (Doxtator, 1992), j'ai pris conscience que vouloir cloisonner la pratique des arts médiatiques à l'art numérique limitait les voix des pionnières en milieu autochtone au Kepek, ce qui était contraire à mes objectifs initiaux. La manière d'interpréter l'utilisation des médias pour Sonia m'a amenée à inclure dans ma réflexion diverses formes d'outils technologiques (photographie et vidéo), mais aussi les montages sonores et ensuite l'usage des ordinateurs. Si bien qu'à la fin, j'ai ajouté des réflexions sur le *teuehikan*, outil de médiation ilnu.

D'abord, Sonia Robertson est l'une des premières Autochtones à avoir adopté une pratique des arts médiatiques en arts visuels au Kepek; elle a exploré, comme elle le dit, les notions d'espace d'exposition, d'immersion et d'interactivité. L'artiste, qui a acquis une notoriété dans les milieux de l'art, me semblait consciente des aspects formels des outils médiatiques, tantôt les rendant

transparents, tantôt les mettant en exergue ou les ignorant tout simplement, mais « il faut que ce soit nécessaire à l'œuvre » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

L'arbre sacré est la première œuvre dont elle m'a parlé en entrevue et c'est aussi une œuvre qui a été étudiée par Chloé Charce (2008). Il s'agit d'une installation immersive, interactive, présentée à la galerie Séquence à Chicoutimi (du 9 au 26 novembre 1995), composée d'outils analogiques et de matière brute. Dans le feuillet de l'exposition (Annexe 6), on peut lire que « cette œuvre est l'aboutissement de recherches dans plusieurs champs disciplinaires. La photographie, la vidéo, l'assemblage d'objets recueillis dans la nature et l'ambiance sonore [...] pour rendre l'esprit de ce concept universel ». Elle a donc incorporé des photographies floues, inspirées de sa pratique de « voleuse d'âme » entamée à la fin des années 1980, mais en les utilisant en transparence, par la projection lumineuse de la vidéo. La description de l'œuvre permet de savoir davantage comment l'imaginaire territorial est réhabilité.

7.2 Contexte et description de l'œuvre

Le contexte sociopolitique de l'époque ne peut être évacué de la présentation de l'œuvre. C'était quelques années après la résistance de Kanesatake, durant la Commission royale sur les peuples autochtones (CRPA), dont le rapport a été publié en 1996, et beaucoup de colère était alors exprimée par des Autochtones. Mais cette colère a aussi permis de catalyser des élans d'affirmation des caractères distinctifs des cultures autochtones. Coulthard (2018) écrit :

Comme l'histoire des luttes autochtones qui ont mené à la CRPA en témoigne, ces émotions peuvent également jouer un rôle important dans la création de pratiques de résistance et de résurgence culturelle, toutes deux nécessaires pour bâtir une relation plus juste avec les populations non autochtones en ce qui a trait aux territoires que nous partageons aujourd'hui (p. 205).

En fait, j'ai demandé à Sonia Robertson pourquoi c'était important pour elle d'utiliser la photographie et la vidéo comme elle l'a fait à cette époque, dans les années 1990¹³⁵. Elle m'a répondu que c'était un moyen de présenter l'esprit des choses. Et je lui ai demandé de préciser en quoi c'était important pour elle. Elle a ajouté : « parce qu'ils [les colonisateurs et les religieux] nous ont tout pris et que notre spiritualité, nos croyances, c'est la première affaire qu'ils nous ont enlevée » (Conversation informelle avec Sonia Robertson, 15 septembre 2021). Je ne crois pas avoir lu cela dans d'autres textes sur cette œuvre. Peut-être ne l'avait-elle pas formulée ainsi auparavant. Néanmoins, il s'agit là d'un acte de résistance à la colonialité des spiritualités autochtones, de leurs cosmologies et pratiques.

La pratique de Sonia Robertson en arts médiatiques s'inscrit dans ce contexte alors qu'au pays, les Autochtones surtout se sortent du choc de ce siècle et que la Commission fait la lumière sur plus de 200 ans de colonialisme. En plus, les années 1990 sont une période d'effervescence en art autochtone dans l'ensemble du Canada, alors que les artistes autochtones remettent en question les stéréotypes sur eux-mêmes, résistent aux perceptions postmodernes de l'art et deviennent, comme le dit Guy Sioui-Gurand, des « chasseurs, chamans, guerriers » (2003). Des artistes et commissaires autochtones critiquent les approches anthropologiques et ethnographiques de l'art autochtone et une certaine historicité des créations autochtones (Loft, 2012).

Suivant les pas de sa sœur Diane Robertson¹³⁶ (Bouchard, 2003; Gill, 2009), Sonia commence sa pratique des arts visuels dans ce contexte. Voici la description qu'elle m'a offerte de *L'arbre sacré* en entrevue :

[*L'arbre sacré*], c'est le projet que j'ai présenté à Séquence, c'est mon projet de fin de bac. Un gros projet. Quatre projecteurs diapo, deux projecteurs vidéo. Et devant les projecteurs, y'avait une bande sonore. Ce n'est pas moi qui l'a fait, parce que j'avais

¹³⁵ La technologie en art était très différente à ses débuts de ce qui est accessible de nos jours, comme je l'ai documenté au début de cette thèse. Claxton *et al.* (2005) ou encore Poirier *et al.* (2016) écrivent que dès les années 1990, les arts médiatiques étaient en effervescence au Kepek et au Canada, mais aussi chez certains artistes autochtones.

¹³⁶ « Diane Robertson, une artiste autochtone avant-gardiste, fera rapidement ses marques sur le plan international. Ses installations font exploser les œuvres de leurs dimensions restreintes jusque-là connues. Porteuse de symboles, elle exposera dans le monde entier en plus de participer à diverses manifestations culturelles où elle impose l'art amérindien comme un incontournable. Mais elle quittera ce monde en 1993, à peine âgée de 33 ans » (P. Gill, 2009, p. 49).

pas de connaissance en son, je l'ai fait avec un de mes amis, Éric Lapierre (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

Aujourd'hui, elle réalise elle-même ses montages sonores. Elle m'a aussi présenté une série de documents PowerPoint afin que je comprenne mieux l'expérience immersive de l'œuvre.

Comme le lecteur peut le constater en observant la photographie de l'œuvre, Sonia Robertson a transpercé le mur de la salle, déconstruisant les frontières imposées par l'espace de la galerie. La circularité de l'installation est amplifiée par les 28 pierres suspendues en cercle autour du mur central et la projection d'images qui occupent tout l'espace de haut en bas, en profondeur et en largeur. « Comment faire avec un mur au milieu? J'ai réfléchi à la dualité masculin/féminin, l'arbre sacré, j'unis ça avec un cercle de pierres et quatre projecteurs » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019). Une branche de cèdre traverse donc les frontières, le mur, et lie les deux espaces d'exposition. La circularité de l'interrelation passe par cette présence de l'arbre et la suspension de roches en cercle autour du mur de même que par les projections d'images en mouvement à différents angles de la salle. Comme me l'a indiqué Sonia Robertson, *L'arbre sacré* représentait les quatre éléments (terre, air, feu et eau), les quatre directions (Est, Sud, Ouest, Nord), des rubans de couleur rouge, jaune, noire et blanche, en référence à la Roue de la médecine (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015; Trépanier, 2012), de même que le féminin et le masculin, présentés non pas en dualité, mais en relation, circulaire, en équilibre, par la présence de l'arbre traversant le mur de la salle, de bas en haut. Les parfums de cèdre et de foin d'odeur embaumaient l'air, ajoutant à l'expérience sensorielle des visiteurs.

Parcours déambulatoire presque onirique, l'expérience proposée par l'artiste était multisensorielle, stimulant la vue, l'ouïe, mais aussi les sensations corporelles et l'équilibre par une exploration de l'espace où le corps du spectateur entre en relation, s'engage avec les images projetées sur les murs en obstruant, en quelque sorte, la source de la projection, déambulant entre les projections et les pierres suspendues. L'installation comprenait également une bande sonore composée de sons

d'éléments naturels : le vent dans les branches, le crépitement du feu, un cours d'eau et des phrases en innu-aimun dites par Marco Bacon, un Ilnu de Pessamit¹³⁷.

L'œuvre de Sonia Robertson démontre ainsi une maîtrise des supports médiatiques utilisés dans les années 1990; elle illustre la grande capacité des Autochtones à s'approprier des outils technologiques pour transformer les représentations, proposer d'autres lectures de l'Histoire. Elle s'inscrit par conséquent en continuité d'une longue tradition d'échange et de communication entre nations, mais aussi en (re)fondant leurs épistémologies relationnelles et leurs cosmologies, comme je l'explique dans l'analyse et l'interprétation de l'œuvre qui suit.

Planche 16 : Sonia Robertson, *L'arbre sacré*, 1995, galerie Séquence



¹³⁷ J'ai demandé à Sonia Robertson des détails sur ces enregistrements et elle n'a pas pu être précise, elle devait essayer de fouiller dans ses archives. Au moment d'écrire ces lignes, je n'ai pas encore reçu de réponse de l'artiste à ce sujet.

7.3 Analyse et interprétation : l'interactivité et l'immersion, stratégies médiatiques de réhabilitation du territoire imaginaire et des cosmologies ilnues

Dans son récit, Sonia Robertson a adopté un vocabulaire se rapportant aux effets qui découlent de l'utilisation des technologies médiatiques dans ses œuvres. Elle a traité de la matérialité des outils (lumière, image, écran, corps), de leurs combinaisons, de la manière dont ces technologies façonnent les créations. Elle lie par ailleurs l'image matérielle vidéo ou photographique et le corps du visiteur afin de créer une interactivité avec la projection lumineuse, une expérience immersive engageant plusieurs sens (vue, ouïe, toucher, odorat, goût) en plus de l'équilibre du mouvement.

Ils [les spectateurs] devenaient partie intégrante de l'œuvre et devenaient matérialité et immatérialité à la fois parce qu'ils créaient une ombre dans l'image, mais tout d'un coup leur corps transformait l'image aussi. Pour moi, c'était important [...]. Les gens me disaient : si tu mets ça par terre, ils vont passer pis... ben c'est ça moi que je veux. Je veux que le monde sentent qu'ils peuvent avoir une action dans l'œuvre. S'ils se mettent devant la lumière, l'œuvre disparaît. Il y a une interaction. C'est le début de l'art interactif. J'étais déjà là, aussi. Je poussais les réflexions (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

Le terme « interactivité » est parfois confondu ou proposé comme synonyme d'immersion dans son récit. D'autres artistes participantes ont présenté ce glissement de sens dans leur récit.

Or, l'immersion et l'interactivité en arts médiatiques sont des notions théoriques distinctes et complémentaires, l'immersion désignant le segment « effets et affects » provoqués par la relation à l'œuvre (autant l'immersion physique que l'immersion psychologique), alors que l'interactivité décrit les liens pragmatiques et opératoires que le spectateur doit faire advenir pour activer et déployer le potentiel de l'œuvre. Pour l'immersion, il est surtout question d'engagement du corps, d'expérience incorporée, comme semble l'évoquer Bourassa (2014) :

La question de l'immersion conduit d'abord à une réflexion sur l'appréhension et la compréhension de cette expérience corporelle du monde, en tant que sujet percevant et agissant. L'ensemble des avancées sur les espaces immersifs montre le caractère déterminant de l'activité du sujet selon un mode performatif, à la fois pour l'exploration d'environnements physiques et la localisation spatiale du corps. Il s'agit d'un enjeu scientifique majeur de la recherche sur les environnements immersifs, tels qu'ils se reflètent dans les travaux portant sur la cognition spatiale, par exemple. Ceux-ci

s'interrogent sur les relations entre la corporalité, l'action et l'environnement spatial (par. 4).

L'interactivité est une activité qui nécessite une coopération et implique des actions avec l'œuvre pour l'activer (Lalonde, 2012, Section Interactivité). Je dois actionner des outils mécaniques, informatiques.

Le vocabulaire de Sonia démontre une connaissance de certaines préoccupations esthétiques et artistiques relatives aux outils médiatiques; elle semble à l'aise lorsqu'elle en parle malgré ce glissement : « Autant les gens qui venaient juste pour explorer pouvaient avoir un beau moment, autant ceux qui s'intéressaient à la notion d'espace en art capotaient, parce que la notion d'espace, c'était novateur. Les nouvelles technologies, tsé, six projecteurs! » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

Par ailleurs, les réflexions exprimées par Sonia dans son entrevue enrichissent les couches de sens et d'interprétations possibles, notamment en lien avec l'immersion et l'interactivité réalisées à l'aide des technologies médiatiques. Elle ajoute des réflexions qui semblent émerger de connaissances acquises par des enseignements sur les pratiques rituelles ilnues, les réflexions sur la relation au territoire, aux non-humains, etc.

En ce sens, l'artiste Dana Claxton disait : « Our creative expression sustains a connection to ancient ways, places our identities and concerns in the immediate while linking it to the future » (p. 40). Par exemple, voici ce que Sonia dit sur le territoire imaginaire réactivé et l'esprit des choses dans l'installation à l'étude. « L'imaginaire, c'est les contes, les légendes, c'est les symboles, c'est tout ce qui n'est pas visible tout de suite, c'est de l'esprit. C'est immatériel » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019). La matérialité des objets bruts¹³⁸ et des outils médiatiques, les modalités

¹³⁸ Les objets matériels, comme les pierres, sont aussi des symboles, voire des entités (non humaines) des cosmologies autochtones. Les pierres sont utilisées dans les tentes de sudation. Elles sont nommées *numushum* (mon grand-père). En nehluheun (innu-aimun des Pekuakamilnuatsh), les pierres sont animées, tout comme les oiseaux et les animaux. L'accord se fera donc en affirmant le caractère animé des pierres, par exemple : *Ni uapamau ashini* / Je vois la pierre. Les pierres suspendues en cercle sont donc animées. Ainsi apparaît une esthétique ilnue des arts médiatiques par l'utilisation de la vidéo et de cet effet immersif et des rapports spatiotemporels agencés à d'autres symboles et matériaux significatifs de la vie des nomades ilnus. Sonia transpose les imaginaires autochtones en territoire dans l'espace de la galerie, où le corps du spectateur devient opérateur, en partie, des cosmologies (Laugrand, 2013). Dans

sensorielles qu'ils stimulent sont au service de l'expression de sa vision holistique autochtone :
« Tout est circulaire », dit-elle. Trépanier (2012) a écrit :

Pour l'esprit occidental, habitué à penser en termes de dualité, comprendre que « interconnexion = complétude » est souvent un acte de foi qui, dans un certain sens, pourrait être perçu comme une question théologique. L'interconnexion permet aux peuples autochtones de vivre en toute aise avec le mystère, la mémoire et la magie, éléments qui sont tous souvent présents dans la création artistique (p. 26).

Cette interconnexion, l'interrelation entre les êtres et les entités humaines et non humaines (faune, flore, esprits et ancêtres, etc.), comprend aussi les émotions et des dimensions cosmologiques (rituels, visions, rêves, cérémonies, etc.)¹³⁹.

Cependant, ces aspects sont effacés des articles et des écrits sur les arts médiatiques non autochtones, sauf dans de rares cas, comme dans le texte de Choinière (2019), qui opère un renversement ontologique dans son cadre théorique d'exploration en danse, en s'inspirant des Tupis, nation autochtone brésilienne¹⁴⁰. Elle écrit :

Il s'agit également d'une forme d'appropriation culturelle ancrée dans une dynamique forte en tant qu'acte d'intégration par le corps. Ce concept m'a influencée par sa proposition radicale [...] et son potentiel d'ingestion, de contamination, d'intégration, d'appropriation et de transformation ontologique (p. 161).

la cérémonie de la tente de sudation, les participants sont invités à entrer par une porte située à l'est, dans une tente en forme de dôme. Sonia a déjà dirigé des cérémonies de sudation au sein de la communauté de Mashteuiatsh, dont une à laquelle j'ai participé.

¹³⁹ Depuis plusieurs années, des universitaires tentent de définir l'idée des cosmologies autochtones. Elles sont variées, plurielles et traitent de la relation au cosmos de façon englobante de la manière dont l'expliquent les différents groupes autochtones (Laugrand, 2013).

¹⁴⁰ Dans son chapitre, Choinière s'appuie sur les propos abordés par des danseurs et danseuses d'origine brésilienne avec qui elle a travaillé pour proposer une réflexion sur l'immersion. À mon avis, c'est de l'appropriation culturelle.

Sa logique de la stratégie artistique s'apparente à une dynamique entre prédateur et proie, où l'un ingère, absorbe l'autre. Cette logique, ou ce principe, d'absorption pourrait être transposée aux outils technologiques et aux rapports au corps de la personne participante à l'œuvre.

Dans son récit, Sonia traite de l'articulation immatérialité/matérialité en relation aux technologies : « Ils devenaient partie intégrante de l'œuvre et devenaient matérialité et immatérialité à la fois parce qu'ils créaient une ombre dans l'image, mais tout d'un coup leur corps transformait l'image aussi » (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019). La vidéo et les sons, qui sont composés d'éléments à la fois matériels (supports, haut-parleurs, etc.) et intangibles (ondes lumineuses, sonores), les représentations visuelles, les images en mouvement du territoire sont pour Sonia des outils de médiation des systèmes de valeurs ilnus, des visions du monde holistiques. L'humain n'est pas supérieur aux autres êtres vivants, car les non-humains se font accorder une qualité « humaine ».

Quand elle expliquait ses choix et ses pratiques, elle m'a parlé justement dans un même élan du monde des esprits. Elle a évoqué l'idée de la « spiritualité autochtone » en relation avec la projection d'images issues de l'inspiration des imaginaires ilnus, des imaginaires liés au territoire, le Nitassinan.

J'ai commencé à travailler l'idée de la transparence de l'esprit des choses avec les projections d'images. Là, je le nomme imaginaire, mais dans le temps je le nommais pas. C'est ça qui m'intéressait, c'était l'invisible, c'était l'esprit des choses. C'était pas un terme que j'avais étudié, mais aujourd'hui je peux dire je parlais de l'imaginaire avec le recul (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

Selon sa réflexion, l'imaginaire, c'est aussi l'esprit des choses, humaines et non humaines. Avant, elle parlait d'esprit, aujourd'hui, elle parle d'imaginaire. Je me suis demandé si cela est une même chose et en quoi et pourquoi l'imaginaire constituerait moins un élément du réel. La question est ouverte. Cela témoigne à mon avis de la flexibilité et de l'agentivité de cette femme ilnue.

Par ailleurs, Laugrand (2013) écrivait que la notion d'esprit ou d'âme ne renvoie pas nécessairement à une immatérialité. Il en reviendrait à chacun de vivre une expérience sensorielle

liée à l'espace/temps, par le corps. Cheryl L'Hirondelle (2014) affirmait que les outils médiatiques sont pourvus d'agentivité.

Since the shift from stand-alone computer terminals to that of an entry point to a worldwide environment and matrix of users and interaction, Cree speakers are now using a newer Cree term: mamâhtâwi-âpacihcikan. Translated, the definition is that of a “magical and useful device” or as Neal McLeod defines it, “the machine which taps into the mystery of life” (p. 158).

Sonia m'a parlé du travail de l'artiste en art et de sa quête de vision, peu importe s'il travaille avec des matériaux bruts ou des médias. Pour elle, l'artiste et l'officiant de cérémonie puisent à la même source « que celui qui est en quête de vision (*kamantushit*) dans *Kushapesheken* »¹⁴¹.

Kamantushit ne faisait pas de l'art, mais utilisait les mêmes codes que l'artiste. Mishtapeo, c'est lui qui donne l'intuition, c'est lui qui va entraîner le souffle de l'œuvre [...] ça apporte la guérison [...]. C'est la même énergie, la connexion avec l'imaginaire et le monde des esprits, c'est la même connexion (Conversation informelle avec Sonia Robertson, 15 septembre 2021)¹⁴².

Elle a comparé le souffle, l'inspiration avec une certaine connexion à un monde d'esprits. Mais ce n'est pas pour faire des artistes des « chamanes ».

Elle m'a aussi rappelé que la peau tendue et blanche du *teuehikan* servait aux visions du chasseur ilnu. Le professeur Denis Bellemare (UQAC) avait retenu cette comparaison faite par les chasseurs innus dans le film *Mémoire battante* (1983), du réalisateur feu Arthur Lamothe (Bellemare, 2018,

¹⁴¹ Comme je traite de l'œuvre *Kushapetshekan/Kosapitcikan*, d'Eruoma Awashish, Jani Bellefleur-Kaltush et Meko Ottawa, plus loin et qu'elles ne désiraient pas nommer la cérémonie, pour respecter les aînés et aînées de leurs communautés, je m'assure de ne pas l'écrire en français ici, quoique l'artiste Sonia Robertson l'ait mentionné en entrevue.

¹⁴² J'ai eu aussi l'occasion de travailler avec Sonia Robertson lors de sa résidence de commissaire en 2021-2022 au LOBE de Saguenay. Nous avons souvent discuté de son processus créatif et de la relation au territoire. Lors d'une conversation téléphonique, alors qu'elle se rendait en voiture à Chicoutimi, nous avons échangé sur la créativité.

p. 52)¹⁴³. L'écran blanc de cinéma pour projeter une image est un peu comme cette peau qui permet au chasseur d'obtenir une vision du monde, comme une vibration des ossements sur la peau de caribou du *teuehikan* qui se répercutent et voyagent. L'analogie du *teuehikan* comme instrument de communication n'est pas nouvelle et a été aussi utilisée pour les radios communautaires autochtones au Kepek (Picard, 1982a, 1982b). Sonia démontre son agentivité et témoigne d'une souplesse dans sa perception des cosmologies ilnues en les transférant dans une pratique artistique actuelle, sans fixer de caractères normatifs à l'expression des rêves et des visions de l'artiste (Dussart et Poirier, 2021).

Dans son texte, Loft (2014b) rappelle « [t]hat hardware technology has made it accessible through a tactile regime in no way diminishes its power as a spiritual, cosmological, and mythical “realm” » (p. 175). Cette idée m'amène à penser qu'il faut faire des redécoupages, des renversements ontologiques de certains concepts d'immersion en arts médiatiques pour interpréter cette œuvre. Je ne souhaite pas essentialiser l'usage des outils médiatiques par l'artiste en lui attribuant des symboles et des sens ilnus. L'entrevue démontre que ces réflexions sont partie intégrante de son processus créatif. Les cosmologies ilnues sont en fait porteuses et fondamentales dans les productions artistiques actuelles. En les exprimant, en se les réappropriant, Sonia (re)fonde ce rapport au monde particulier aux Ilnus, dans cet espace d'expression actuel.

Leanne Betasamosake Simpson (2011) avance que les Autochtones « comprennent et génèrent du sens à travers l'engagement, la présence et les processus, comme les contes, les cérémonies, le chant, la danse, le faire » (p. 115) et, par extension, les médias dans un processus créatif. En exerçant son agentivité et en donnant à voir une certaine vision du monde rattachée à la vie dans le territoire et aux enseignements de la Roue de la médecine, elle engage la personne participante à sentir, ressentir des sensations dans le corps (kinesthésique ou encore l'affect), l'équilibre, en relation aux projections, aux objets matériels avec une intention liée à sa vision de la créativité ilnue. Mais il faut aussi connaître ces enseignements, y être sensible, pour les prendre en compte

¹⁴³ C'est en 1973, à Unamen Shipu (La Romaine) qu'Arthur Lamothe rencontra les Innuat Antoine Mollen et François Bellefleur. Avec feu Rémi Savard, anthropologue, il a assisté à une tente de sudation et a entamé une entrevue avec eux au sujet de leurs visions, de leurs rêves, des rituels. Il a réalisé aussi le documentaire *L'autre monde* à cet endroit.

dans l'interprétation d'une œuvre. Cela semble manquer parfois dans certaines analyses réalisées par des personnes non autochtones, comme l'affirme David Garneau (2020b).

L'immersion et l'interactivité dans les épistémologies autochtones ont par ailleurs des sens différents des définitions et explications souvent admises en arts médiatiques. Féral (2012) écrivait que le corps interagit avec la projection et qu'il devient alors « corps en immersion ». La question de la présence est centrale aux œuvres immersives et interactives (Bourassa, Féral, Choinière). Dans cette œuvre, le corps est l'écran pour les projections de visuels du territoire, selon l'agentivité de la personne qui visite et qui se place ou non devant ces projections. Or, le corps, à la lumière des épistémologies autochtones, n'a pas toujours la même résonance chez les Autochtones d'Amérique (Havard et Laugrand, 2014; Emberley, 1993; Ouellette, 2002; Gunn Allen, 1989) que chez les Européens. Et comme le soutiennent Delage et Laugrand (2008),

[i]l serait pertinent aussi de s'interroger davantage sur la corporalité amérindienne contemporaine à la lumière du perspectivisme [...]. [I]l y aurait lieu de se demander si l'importance de la relation au territoire pour les Autochtones ne tient pas aussi, au-delà des raisons politiques évidentes, à des paramètres ontologiques (p. 6).

Il est donc possible de penser que la salle de la galerie, dans le processus créatif de Sonia, est devenue un espace d'affirmation d'une certaine perspective de la « relation ilnue au territoire », la relation aux connaissances ilnues en lien avec le lieu (*place-based knowledge*). Les imaginaires ilnus, pour Sonia, passent à travers le corps, mais aussi le lieu, le territoire imaginaire où l'autochtonie est (re)performée, un espace de souveraineté (Garneau, 2020b). Par les sons (crépitements d'un feu, vent, eau, etc.), le territoire est évoqué sur et autour de la personne traversant l'installation. Les éléments sonores, visuels, matériels et intangibles projetés sur le corps peuvent donc être pensés comme extension du corps, corps métaphorique de l'artiste, engageant une rencontre entre l'artiste, son univers et l'Autre, la personne participante. Il s'agit d'une œuvre qui s'opérationnalise selon d'autres modes de communication distincts, selon les codes cosmologiques ilnus. Il s'y produirait, comme chez Caroline Monnet et Sophie Kurtness, une décolonisation des codes médiatiques employés. Peut-on penser que le corps, la peau, deviennent comme le tambour, écran, dispositif des visions du *kamantushit*?

Comme le notait aussi Bourassa, « dans un contexte médiatique, l'attention oscille entre la matérialité du monde physique où se situe le corps du sujet, la médiatisation au moyen des dispositifs technologiques et la dimension symbolique dans l'espace imaginaire » (Bourassa, 2013, p. 130). Ainsi se conjugue la présence de l'imaginaire territorial ilnu projeté en images et le territoire réel où ces images et ces sons ont été captés. Ici, je perçois un lien possible avec les écrits sur les épistémologies autochtones. Pour les épistémologues autochtones (Loft, Hart, Ermine, L.B. Simpson), il est souvent question de circularité des réflexions, du temps, plutôt cyclique que linéaire. Il me semble pertinent de penser ce territoire en termes de vibration, en continuité, comme les ondes d'une pierre lancée dans l'eau, une oscillation.

Cette oscillation est aussi présente dans le lien entretenu avec la matérialité de la technologie. Celle-ci est tantôt transparente, tantôt apparente, et présente une double dynamique en repositionnant le participant en rapport avec la nature puis avec la technologie. Tour à tour, le rapport à l'image projetée atténue la présence des outils médiatiques, accentue ensuite la présence des dispositifs, crée un effet d'immédiateté et d'hypermédiateté en oscillation (Bolter et Grusin, 1999; Bourassa, 2014). Alors, la technologie et la nature deviennent tour à tour sujet et contenu de l'œuvre, transformant les rapports spatiotemporels du visiteur, son corps, dans l'espace de la galerie, mais aussi en relation aux supports médiatiques. La galerie, dans les milieux urbains, devient un territoire d'affirmation des visions du monde ilnues, espace d'affirmation territoriale où le corps, entre autres, est vecteur de la médiation : un corps communicationnel.

Cities have become sites of tremendous activism and resistance, and artistic, cultural and linguistic revival and regeneration, and this too comes from the land. Whether urban or rural, city or reserve, the shift that Indigenous systems of intelligence compel us to make is one from capitalistic consumer to cultural producer (Simpson, L. B., 2014, p. 23).

Ces dispositifs et leur emploi par une personne comme Sonia, pourvue d'une intention, d'une agentivité, façonnent les relations entre le corps et l'œuvre, les effets sur les perceptions esthétiques et/ou cognitives. La personne participante devient actrice et créatrice en bougeant dans l'espace d'affirmation ilnue – quoiqu'elle ne change pas l'œuvre à long terme. Elle agit avec la lumière et, d'une certaine manière, avec l'esprit des choses.

Penser le corps dans l'espace de la galerie, c'est donc penser aussi le territoire et la relation avec celui-ci. La galerie Séquence était dans le Nitassinan, et le territoire évoqué à travers la matérialité tangible et intangible de l'installation y est relié. Josette Féral (2013; 2012) parle de l'effet de présence, un concept largement utilisé et exploré en arts médiatiques et performatifs. Il s'agit de cette alternance entre la présence et l'absence (Bourassa, 2014). Je le comprends comme une vibration entre réel et imaginaire, ici le territoire réel capté par des images et des sons, mais aussi l'imaginaire de ce territoire (re)fondé par l'artiste dans l'espace de la galerie (Féral, 2012). L'artiste Cheryl L'Hirondelle (2014) a écrit que les objets créés, les appartenances, inspirés des enseignements des ancêtres, sont chargés de ces visions du monde ilnues :

The combination of the oral testimony and the interaction with the object created becomes multimedia and/or an event. The object then, from the perspective of many Indigenous world views, literally becomes animate and alive. The process of witnessing further animates these "things" and imbues them with spirit — or a sacred power supply. No batteries needed (p. 156).

Devrait-on ainsi penser, réfléchir les créations en termes d'effet de présence? Est-ce vraiment un « effet »? Il s'agit plutôt de revitalisation des systèmes de pensée ilnues, comme en témoignent le récit et l'œuvre de Sonia. L'importance des relations entre toute chose humaine et non humaine est présentée dans cette installation, mais aussi dans d'autres œuvres réalisées par l'artiste au fil des années, ce qui mériterait d'autres analyses.

7.4 Conclusion : le refus volontaire comme acte d'affirmation

Sonia a amorcé un virage au début des années 2000 qui la dirigera vers une rupture dans l'utilisation des outils médiatiques. Elle est arrivée tout de même, techniquement, à créer des œuvres d'engagement relationnel impliquant le corps et cette idée d'incorporation, mais par l'adoption de techniques mécaniques, comme dans l'exemple ci-dessous. Suivant une chronologie à travers son récit, en entrevue, Sonia a parlé de plus en plus de ses créations de performance *in situ*, en salle ou en territoire avec le *land art*, s'éloignant de l'utilisation des technologies mobilisées au début de sa

pratique¹⁴⁴. Cela l'a amenée à finalement choisir une pratique orientée vers la guérison et l'art-thérapie.

La technologie, j'ai fini par la réduire parce que ça pète [brise] [...]. Un moment donné, je suis arrivée dans une galerie, pis y'avait des lampes qui avaient brûlé et le galeriste avait pas changé les lampes. Et un autre moment, je suis arrivée à une place et ils avaient pas ouvert les lampes. J'ai dit, coudonc l'œuvre n'existe pas si tu ouvres pas les projecteurs. Faque, un coup que tu n'es plus dans la galerie, qui prend soin des œuvres comme il faut? Et ça m'a frustrée. Ça m'a amenée à me questionner sur comment je pourrais quand même utiliser l'image, mais de façon plus simple, en réduisant ce qui est mécanique, c'est un peu ça (Entrevue avec Sonia Robertson, 10 mai 2019).

L'artiste semble perdre de son agentivité en présence d'une contrainte technique. D'une vision utopique de la technologie, comme support de médiation des cosmologies autochtones, Sonia passe à une réflexion critique.

En plus, comme les logiciels se complexifient et les outils numériques se multiplient depuis le tournant du millénaire, les collaborations avec des techniciens et des spécialistes deviennent souvent indispensables. D'ailleurs, Poirier *et al.* (2016) le mentionnent :

Une telle collaboration peut cependant poser certains problèmes, notamment au niveau de l'autonomie de l'artiste. En effet, il est difficile d'évaluer si l'industrie au sein de laquelle celui-ci crée exerce une forme de contrôle, aussi infime soit-elle, sur sa production. Il est important, à ce niveau, que l'artiste conserve un contrôle entier sur la création de ses œuvres, puisque cette indépendance est, en grande partie, ce qui permet de distinguer les productions d'arts numériques de celles de l'industrie du numérique (Hill Strategies, 2003; Ville de Montréal, 2007) (p. 7).

La fiabilité des technologies était déjà abordée par Fisher (2000) dès le début du siècle, de même que l'obsolescence des plateformes et des ordinateurs. La vitesse à laquelle se produisent les

¹⁴⁴ Dans son mémoire, Chloé Charce dira que *L'arbre sacré* est l'œuvre phare de sa démarche *in situ* et éphémère, ce qui est perceptible dans le récit que Sonia m'a offert.

innovations technologiques entraîne les créatrices dans une course effrénée pour comprendre et maîtriser tous les outils, ce qui est impossible, selon F. Granjon *et al.* (2009).

Sonia dit s'être tournée vers les outils mécaniques (*low-fi*) et DIY (*do it yourself*), les effets de lumière sobres et naturels, comme dans son œuvre *Prière*, une installation à la Maison Hamel-Bruneau, à Sainte-Foy, près de Kepek, justement en 2000. Ce n'est pas qu'elle ne poursuit pas sa réflexion sur les médias et la relation au territoire, mais elle varie ses propositions et ses pratiques. Elle préserve l'idée technique, mais réduit l'apport des outils technologiques. À sa manière, elle déploie son agentivité, en créant par exemple des *camera obscura* où, encore, la « voleuse d'âme » se joue de l'ombre et de la lumière avec des médiums comme des papiers de riz et la transparence. Dans ce cas, la technologie est volontairement exclue du processus, mais son absence en fait tout de même une constituante esthétique (Bureau, 2003), démontrant une fois de plus la maîtrise de techniques et d'un vocabulaire des outils médiatiques, notamment des principes de la photographie. En fin de compte, ces choix démontrent que la technologie n'est pas nécessairement synonyme de progrès pour cette artiste. Encore une fois, cela doit répondre aux besoins de la création en cours et être utilisé en fonction de l'agentivité de l'artiste à l'œuvre.

Somme toute, il serait possible de revisiter nombre d'œuvres de Sonia, qui a un parcours de plus de 30 ans en arts visuels et performatifs. Mais je souhaitais surtout m'attarder à l'analyse des stratégies de l'artiste avec les technologies médiatiques en début de parcours, notamment en lien avec son récit, sa manière de raconter son parcours créatif. Depuis l'obtention de sa maîtrise en art-thérapie, elle a d'ailleurs entrepris plus de travail thérapeutique et réalisé des événements artistiques variés. D'autres textes traitent abondamment du développement de ces mouvements en art autochtone au pays et comment ils se situent en fonction des milieux des arts contemporains. Mais à mon avis, Sonia fait partie des pionnières qui ont exploré l'engagement du corps dans des installations immersives multimédiatiques, selon une perspective ilnue. Selon moi, les épistémologies autochtones, sur lesquelles la littérature est devenue plus abondante au tournant du millénaire, permettent de jeter un nouveau regard sur son travail avant-gardiste. Elles offrent une nouvelle manière d'interpréter les pratiques médiatiques par une analyse respectueuse, mais sans complaisance, de son installation. Elles sont aussi, à mon avis, intéressantes pour interpréter l'installation immersive *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde*, une œuvre qui, encore une fois, reprend cette idée du *Kushapetshekan* évoquée par Sonia.

7.5 À toutes mes relations : cérémonie et immersion dans le territoire de *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde*, une œuvre d'Eruoma Awahsish, Meky Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush

Lors de cérémonies, lors de rencontres autochtones, j'ai souvent entendu les officiants ou officiantes dire : « À toutes mes relations ». Il s'agit là d'un rappel de notre interconnectivité et de nos obligations de réciprocité les uns envers les autres, humains et non-humains, pour vivre une vie équilibrée. Thomas King (1990) écrivait :

“All my relations” is the English equivalent of a phrase familiar to most Native peoples of North America. It may begin or end a prayer or speech or a story, and, while each tribe has its own way of expressing this sentiment in its own language, the meaning is the same. “All my relations” is at first a reminder of who we are and of our relationship with both our family and our relatives. It also reminds us of the extended relationship we share with all human beings. But the relationships that Native people see go further, the web of kinship to animals, to the birds, to the fish, to the plants, to all the animate and inanimate forms that can be seen or imagined. More than that, “all my relations” is an encouragement for us to accept the responsibilities we have within the universal family by living our lives in a harmonious and moral manner (a common admonishment is to say of someone that they act as if they had no relations) (p. ix).

L'installation médiatique *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* s'inscrit dans cette vision du monde autochtone où tout est en relation. De l'idéation à la conception, les trois femmes autochtones, les artistes atikamekw Eruoma Awashish et Meky Ottawa ainsi que la vidéaste innue Jani Bellefleur-Kaltush se sont engagées en réaffirmant des relations cosmologiques fortes par une réflexion sur une cérémonie de *Kushapetshekan* trop longtemps interdite par les politiques coloniales au pays.

Dans mes réflexions pour cette thèse, j'en étais à me demander si Eruoma Awashish excluait volontairement les outils médiatiques de sa pratique et comment ce projet avait permis de développer sa réflexion. J'ai approché Eruoma¹⁴⁵ après avoir visité l'exposition *Elles autochtones*,

¹⁴⁵ J'ai tenté à plusieurs reprises de joindre Meky Ottawa, sans succès. Jani Bellefleur-Kaltush et moi n'avons pas réussi à fixer un moment de rencontre et d'entrevue. Faut de temps, j'ai donc procédé à la rédaction de cette partie de mes réflexions, puis nous avons trouvé un moment à la fin de ma rédaction en novembre 2022 pour échanger. Eruoma Awashish s'est rendue disponible à plusieurs reprises. J'ai fait une préentrevue peu de temps après le vernissage, au téléphone, puis je l'ai rencontrée dans son atelier à Mashteuiatsh, en juillet 2019. J'ai complété avec d'autres précisions

au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'hiver 2017. Je la connais depuis quelques années déjà, car nous avons quelques amies communes. Je l'ai rencontrée la première fois à Saint-Prime – à quelques kilomètres de ma communauté et de celle de Sonia Robertson, Mashteuiatsh – vers 2010. C'est aussi dans cette communauté que j'ai réalisé l'entrevue avec l'artiste, qui y a son atelier, puisqu'elle vivait tout près de Mashteuiatsh au moment de notre rencontre en juillet 2019. J'ai ensuite approché Jani Bellefleur-Kaltush trois ans plus tard, pour diverses raisons, par Messenger. Je la connaissais depuis quelques années déjà. Il a donc été aisé de lui demander une entrevue par Zoom. Je me suis dit que ses réflexions allaient compléter cette analyse.

7.6 Contexte de création et description de l'œuvre

D'abord, Eruoma a grandi en communauté¹⁴⁶ et n'utilisait pas beaucoup les outils technologiques dans son processus créatif ou dans ses œuvres au début de la rédaction de cette thèse. Mais elle dira avoir toujours été en contact avec les médias, que ce soit la télévision ou, à l'adolescence, avec les jeux vidéo. Elle a surtout pratiqué la peinture et l'installation à partir de matières brutes dès le début de sa pratique.

Le projet d'œuvre collaborative amorcé en 2016 a été réalisé dans le cadre de *Déranger*, un laboratoire de création intensif, une résidence d'artistes développée par l'ONF de concert avec l'artiste Caroline Monnet, à OBORO, un centre d'artistes de Montréal, du 6 au 10 novembre 2016. Dans le communiqué de l'ONF (Annexe 7), j'ai pu lire :

Des arts visuels et graphiques au cinéma et à la vidéo, de la musique électronique à la sculpture, les sept artistes invités du laboratoire *Déranger* vivront des rencontres artistiques improbables, un métissage des disciplines pour créer en équipe des

par Zoom en septembre de la même année et, enfin, j'ai organisé une conversation téléphonique en novembre 2021, pour préciser le développement de sa pratique. J'ai procédé de cette manière parce que sa pratique changeait, comme je l'apprenais sur Facebook depuis un an. Elle s'était munie d'un iPad et d'un crayon de dessin numérique.

¹⁴⁶ Eruoma Awashish, locutrice de la langue nehiromowin, dira qu'elle est atikamekw, ancrant son appartenance en lien avec la communauté d'Opitciwan, pour ensuite expliquer que sa mère est québécoise. Elle a précisé aussi qu'elle a vécu dans plusieurs communautés et a construit des liens d'amitié très significatifs depuis de nombreuses années avec d'autres communautés atikamekw (Wemotaci et Manawan). Aussi, le Nitskinan, territoire atikamekw, et le Nitassinan (« notre territoire » en innu-aimun, langue innue) de Mashteuiatsh se chevauchent. Elle vit depuis longtemps à Saint-Prime, près de Mashteuiatsh, et travaille dans cette communauté. Je considère avoir rencontré l'artiste dans un territoire fréquenté par les ancêtres *nehirowisiw* (atikamekw) et ilnus.

prototypes actuels en arts médiatiques. Ils disposeront d'une installation de production complète (studio d'enregistrement, studio de son, salle de montage, infographie, etc.). Au bout des cinq jours de création intensive, les prototypes seront présentés à des partenaires de production potentiels et devant le public.

Parmi ces partenaires, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) s'est porté acquéreur de l'œuvre, dans le cadre de ses activités *Elles autochtones*, mettant en valeur les créations des femmes autochtones (Darsigny-Trépanier, 2017). Encore une fois, l'ENFFADA et la CERP étaient en cours durant cette période et *Elles autochtones* semble faire partie d'une programmation spéciale dans ce contexte sociopolitique. Avant de réaliser l'entrevue, je suis allée voir *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* au MBAM.

Sur le site Web du Musée, on pouvait lire :

Kushapetshekan/Kosapitcikan est une installation immersive dans laquelle un dispositif en forme de cylindre est utilisé comme surface de projection afin d'accentuer le caractère intime de l'expérience et d'inviter les visiteurs à un moment d'arrêt. [...] Par l'entremise de cette installation, il est question littéralement d'« épier l'autre monde », qui transpose l'idée innue et atikamekw derrière les mots *kushapetshekan* et *kosapitcikan*, dans une démarche que les artistes ancrent dans la décolonisation¹⁴⁷.

Enfin, au sujet de l'installation et de tout ce projet à OBORO, Eruoma a dit que lorsqu'on fait un événement créatif, « on rejoint nos amis pour participer ». On réactive donc des relations de sororité à travers les pratiques, ce qui me semble le cas pour bien des artistes rencontrées au fil de mes recherches. En témoigne cette partie du récit d'Eruoma Awashish :

J'étais enceinte de genre huit mois. J'ai accouché à l'automne, mais mes beaux-parents étaient montés avec moi, ils préféraient que je ne vienne pas. Meky était là. Jani s'est jointe après. Pour le labo, il fallait élaborer un concept d'œuvre, faire des maquettes. Moi, je suis fascinée par *Kosapitcikan*. Meky a dit oui et ensuite Jani s'est jointe. On était à OBORO genre une semaine. Nous avons rencontré des mentors, comme Marc Séguin. On a fait une bande sonore, une maquette et un échantillonnage vidéo. Il y avait

¹⁴⁷ Le lien vers cette œuvre sur le site Web n'est plus fonctionnel (<https://www.mbam.qc.ca/expositions/a-laffiche/kushapetshekan-kosapitcikan/>, consulté le 10 décembre 2017).

le son du cœur de ma fille. À la fin, il y a eu un *pitch* devant des diffuseurs potentiels. On était trois équipes : Ludovic Boney et Caroline Monnet, Géronimo Inutiq et Sébastien Aubin, et nous trois. Le Musée des beaux-arts a décidé de produire notre idée à moi, Meky et Jani (Entrevue avec Eruoma Awashish, 22 novembre 2020).

À l’instar de Caroline Monnet, qui a mobilisé des femmes autochtones, des amies, pour lancer ses projets créatifs, Eruoma Awashish réunit ses connaissances. C’est une manière décoloniale de créer, surtout en arts médiatiques, c’est-à-dire en accentuant les voix, l’apport des femmes autochtones dans la production d’œuvres, dans des milieux largement occupés par des hommes, souvent caucasiens.

En ce qui concerne plus précisément l’œuvre, *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l’autre monde* est une installation immersive multimédiatique qui invite la personne à vivre une expérience où son corps est en immersion. À l’entrée de la salle où se trouve l’installation, il y a peu d’explications sur le cartel pour le public : le premier mot est écrit en innu-aimun, l’autre en nehirowimowin, puis la traduction est poétique. Très peu d’explications sont offertes au visiteur, à peine une brève description de l’installation à l’entrée de la salle, aucune réflexion pour une personne connaissant peu les mondes autochtones. Comme il est écrit sur le site Web du musée et comme l’artiste le réaffirme, l’installation est un acte de revendication identitaire qui s’inscrit dans la protection du sens et du sacré propre aux communautés autochtones du Nord. On entre dans un espace ritualisé, de cérémonie, qui exprime différentes symboliques propres aux rites autochtones (ré)activés dans un espace d’exposition contemporain (Tanner, 2007; Wattez, 2014)¹⁴⁸.

Une grande structure est au centre d’une salle non éclairée. Elle est large dans le bas, près de deux mètres de diamètre, puis monte en hauteur à quelque trois mètres. Elle est composée d’une toile blanche et de poteaux de bois. Elle s’apparente à un tipi. D’emblée, on ne sait pas ce que c’est, car

¹⁴⁸ Tout au long de l’analyse, j’espère ne pas manquer de respect envers les artistes en traitant de la cérémonie à laquelle l’œuvre est associée et surtout aux aînés et aînées des communautés qui préservent cette pratique. L’anthropologue Paul Wattez (2014) a été témoin de cette pratique dans le Nord du Kepek assez récemment. Il décrit la pratique, qui est officinée par des hommes seulement. Preston (2002) parlera de « communication totale » et « d’association de médias et de compétences ». Selon Vincent (1973), cet espace traditionnel lieu privilégié de cette communication entre le monde naturel et le monde surnaturel, alors que toute communication entre ces deux mondes n’implique pas forcément l’usage de cet espace.

il n'y a pas de porte. Les clés d'interprétation pour analyser cette installation relèvent des cérémonies, mais aussi des cosmologies autochtones et, en leur absence, selon moi, l'expérience sensorielle est différente, voire moins significative – mais je ne m'avancerai pas davantage, n'ayant consulté personne, sauf un ami qui a visité le MBAM (Goyon, 2008; Laugrand, 2013; Price, 2007; Sioui Durand, 2013; Smith, 2012). Jani Bellefleur-Kaltush m'a expliqué que « les gens avaient différentes interactions avec l'œuvre, certains s'y assoyaient, d'autres entraient à plusieurs, d'autres n'y restaient pas » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Eruoma Awashish m'a dit : « les gens vont le recevoir, vont le ressentir, chaque personne l'interprète. Tu [ne] vas pas percevoir les choses de la même façon selon l'identité, c'est différent comment on perçoit les choses, selon les cultures » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 22 novembre 2020). Comme femme d'origine autochtone, j'ai compris cette posture en entrant dans la salle, en lisant le cartel en innu-aimun. Je comprenais aussi pourquoi il n'y avait pas de traduction du cartel, pourquoi les artistes ont choisi de ne pas éclairer la salle et de dissimuler l'entrée de la structure. J'ai donc déambulé autour pour finalement trouver du côté caché de la structure une ouverture, un cadre assez haut, permettant de s'y introduire. À l'intérieur, une série de projections visuelles et un montage sonore sont présentés en boucle. En moyenne, deux personnes peuvent y entrer confortablement. L'œuvre est donc immersive sans être interactive, quoique d'un point de vue cognitif, l'exiguïté de l'espace peut produire un effet.

Planche 17 : Eruoma Awashish, Mcky Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush,
Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde, 2017, installation immersive



En ce qui concerne la disposition des salles et de l'installation dans l'espace muséal, l'œuvre est en retrait dans une salle au fond d'une section prévue pour l'art contemporain. J'ai été désorientée durant mon expérience, car ce n'était pas indiqué clairement où elle se trouvait dans le musée. Il fallait le demander. Quel est donc ce secret bien gardé? J'ai dû traverser une salle présentant une série d'œuvres contemporaines. Puis une salle intermédiaire, où quatre grandes toiles de l'artiste autochtone (cri-irlandais) Kent Monkman sont exposées. Cette information est selon moi importante.

D’abord, Kent Monkman est un artiste au genre fluide de renommée internationale qui a grandi au Manitoba. Sa pratique inclut la peinture, les installations, la vidéo, etc. Dans ses œuvres, iel¹⁴⁹ utilise son alter ego Miss Chief Eagle Testickle pour dénoncer le discours occidental dominant sur le pouvoir masculin, la sexualité et le genre. Iel conteste ainsi les représentations erronées des peuples autochtones véhiculées par les Européens (Madill, 2022). En usant de son alter ego, Monkman tente de refléter la tension qui existe entre les colonisateurs européens et les Premières Nations tout en dénonçant la dichotomie homme/femme des modèles patriarcaux occidentaux, par une pratique critique des grandes œuvres d’arts visuels.

Il s’amuse ainsi à retourner les codes de la culture visuelle du 19^e siècle et se moque du mythe du *Vanishing Indian* qui la sous-tend – cette croyance très prégnante au tournant du 20^e siècle selon laquelle les Autochtones étaient voués à une disparition rapide face à l’avancée de la civilisation moderne, et qu’il était par conséquent urgent de conserver des traces de leur existence (Uzel, 2014, p. 37).

Comme le fripon, son alter ego a le pouvoir de voyager dans le temps et de refonder la représentation des bispirituels dans une histoire de l’art occidentale. Il participe à la décolonisation de l’art par l’art.

Donc, j’arrive à l’entrée de l’installation des trois artistes, mais juste avant, je vois d’immenses fresques de Monkman. Elles représentent des personnages qui dénoncent le pouvoir colonial. Elles sont aussi critiques de l’histoire de l’art, donc il s’agit d’un métadiscours sur l’art. On y critique des thèmes comme la conquête, la xénophobie et l’homophobie ou la représentation de la binarité des genres. Bref, la personne qui visite est en présence d’un être mythique, d’un joueur de tours. Il devra réajuster ses repères symboliques pour recevoir ces toiles, où les contours des genres sont flous, que ce soit dans la représentation de l’alter ego, le choix de la mise en scène, de la représentation visuelle ou encore en lien avec une certaine critique ou réinterprétation des grandes œuvres en peinture effectuées par Kent Monkman. Ensuite, j’entre dans la salle de

¹⁴⁹ Le *Petit Robert* a accepté assez récemment ce pronom : « Pronom personnel sujet de la troisième personne du singulier (*iel*) et du pluriel (*iels*), employé pour évoquer une personne quel que soit son genre. *Iel se définit comme non binaire. Les stagiaires ont reçu les documents qu’iels doivent signer.* » Le *Petit Robert* [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/iel>.

Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde. Les codes de lecture sont brouillés, ceux de l'art et du genre au sens binaire avec les fresques de Monkman, mais aussi ceux des cartels d'information.

7.7 Analyse et interprétation : transfert ou subversion de la cérémonie? Modalités de l'immersion dans *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde*

D'abord, avant d'explorer les images et les montages sonores et mon expérience de l'œuvre, je souhaite prendre un moment pour réfléchir à la structure. Elle représente *Kushapetshekan* (Tanner, 1979; Wattez, 2014). En fait, les textes sur la pratique d'Eruoma Awashish et sa démarche s'inscrivent dans une revalorisation du sacré autochtone (Laurier *et al.*, 2018; Marcoux, 2015; Ruestchmann et Vigneault, 2019). Elle m'a rappelé que la religion catholique a beaucoup envahi l'espace spirituel des Autochtones, comme me l'a mentionné Sonia. Eruoma tente par conséquent de revaloriser les symboles autochtones, le sacré autochtone, que ce soit avec les ossements d'animaux, les corbeaux, bref, l'univers forestier et, plus récemment, dans ses recherches à la maîtrise à l'UQAC.

J'essaie de détourner ces symboles-là [catholiques], pour faire émerger plutôt la spiritualité, la vraie spiritualité si je puis dire, pas le côté institutionnel des religions, de la doctrine, mais plus vraiment ce qui a trait à l'esprit, le monde invisible, le divin aussi, le rituel, les cérémonies, tout ça (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019).

Comme exposé dans le chapitre de mise en contexte, aujourd'hui, bien des Autochtones, notamment les Atikamekw, tentent de se (ré)approprier des pratiques cachées, confisquées depuis des années, mais pas entièrement disparues (Laugrand et Delâge, 2008; Wattez, 2014). Les trois artistes explorent, innovent et recréent ces pratiques, démontrant qu'elles sont toujours bien présentes, quoique secrètes. Comme l'affirme Eruoma Awashish, « [é]voquer *Kosapitcikan*, c'est très tabou. On n'en parle pas, on chuchote quand on parle de ça » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 22 novembre 2020). J'ai participé à des loges de sudation, mais je n'ai jamais été voir *Kushapetshekan*, car il faut y être invité. En plus, l'artiste-cinéaste Jani Bellefleur-Kaltush m'expliquait que les femmes innues étaient présentes lors de ces pratiques, mais qu'elles n'y entraient jamais. « J'ai appris beaucoup aussi en parlant de ça avec les aînées » (Entrevue avec Jani

Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Le projet est aussi l'occasion de stimuler le transfert des connaissances entre les jeunes et les aînés et aînées.

Planche 18 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush, *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde*, 2017, installation immersive (projection des pratiques représentées)



Planche 19 : Eruoma Awashish, Mcky Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush,
Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde, 2017, installation immersive (projection
des pratiques représentées)



7.7.1 La structure comme stratégie d'immersion totale dans l'appareil de communication

Je me suis mise au centre, debout, au cœur de l'œuvre. Le corps de la personne qui visite n'est pas en interaction et n'a pas à effectuer de manœuvres, mais son corps est stimulé, par tous ses sens, même de manière kinesthésique, notamment en étant à l'intérieur de cet espace restreint, dans le noir; le corps est en immersion dans un lieu relativement clos, un cocon dans la pénombre. C'est surtout la taille de l'espace et la noirceur qui agiront sur les perceptions. La perception spatiale est transformée. D'une salle claire vers un espace noir, puis vers un lieu restreint, le corps est de plus en plus contraint si la personne tente d'entrer dans le cylindre. Bourassa (2014) écrivait :

fonctionner dans l'espace, se mouvoir dans l'environnement, trouver sa route, tracer une trajectoire ou manipuler les objets du monde se lie à la survie et constitue donc les actions les plus fondamentales pour un sujet en situation d'expérience au sein d'un environnement, avant leur inscription dans un espace symbolique (par. 4).

Or, la structure proposée, quand on le sait, est un lieu de communication à travers l'espace-temps, les mondes des vivants et des esprits hautement symboliques des pratiques interdites par les

colonisateurs. L'agencement des supports médiatiques s'inscrit à l'intérieur de cet espace de revendication.

Bourassa (2014) ajoute que « [ce] sont les expériences sensorielles dans le monde qui déclenchent les émergences du sens sur le plan symbolique » (par. 5) et qui à mon avis sont propres à chaque culture. Mais en réalité, peu de gens ont participé à ces cérémonies. En fait, personne, outre l'officiant, ne peut entrer dans cet espace, alors qui sait vraiment ce qui se passe à l'intérieur de *Kushapetshekan* et quelles visions aura l'officiant ou encore comment elles se présentent à lui?

7.7.2 L'agencement audiovisuel comme stratégie d'immersion

Mes différents sens ont été stimulés par des images qui défilaient de gauche à droite, parfois de haut en bas sur les murs de la structure et des sons d'ambiance. Tantôt on voit un film court de caribous dans la forêt boréale enneigée, des images en noir et blanc, qui semblent provenir d'archives visuelles numériques. Tantôt on voit de la fumée blanche, la tête d'un corbeau, puis une illustration tracée en blanc. Puis c'est la forme d'un bison blanc qui est animée, qui court et se déplace de gauche à droite, en cercle, à l'intérieur de l'écran cylindrique tout autour du corps de la personne en immersion. Ensuite, on voit une enfant aux cheveux noirs, lisses. Les transitions entre les images en mouvement qui se succèdent sont fluides. Une autre vidéo présente ensuite une femme d'apparence autochtone, cadrée en plan buste, sur laquelle semble projetée une image de cèdre, puis une autre femme aux cheveux noirs, peau basanée, avec une image rouge superposée, qui rappelle les flammes et leurs mouvements. Pendant toute la projection de plus de six minutes, on entend des sons, formant une atmosphère sonore (crépitements du feu, musique minimaliste, vent, etc.) et des paroles en innu-aimun.

Les médias – son, vidéo, illustrations, photos projetées – sont maîtrisés par les artistes, qui ont combiné leurs talents, leurs connaissances. Eruoma a lancé l'idée d'explorer le *kosapitcikan*; Meko proposait des illustrations; Jani, une trame narrative en relation à l'audio et le visuel. Bref, chacune a apporté ses connaissances. La personne dans l'espace entend des chuchotements, des paroles en langues autochtones. Les médias – la technique – s'estompent pour laisser place au contenu, comme effet d'immédiateté (Bolter et Grusin, 1999). Le visiteur assiste comme à une vision, un rêve éveillé, à la façon de l'officiant de *kushapetshekan* (Wattez, 2014), où le corps est engagé avec

un espace précis, en milieu forestier, territoire des pratiques rituelles des Innus et des Atikamekw, mais aussi de communication (Colpron 2004; Goyon, 2008; G. Sioui Durand 2016; Havard et Laugrand, 2014).

7.7.3 Les médias comme stratégie de renouvellement de l'éthique relationnelle autochtone

Dans l'espace de l'exposition, une personne comme moi, qui a participé à certaines cérémonies, qui a vu des pratiques variées, autant en territoire cri qu'en territoire ilnu ou atikamekw, a une lecture particulière de l'œuvre. Si une personne n'a jamais vu une messe chrétienne, il n'aura aucune idée des prières, des rituels, etc. Alors, je ne vois pas qu'un cylindre, j'ai une idée de *kushapetshekan*. Par l'installation immersive multimédiatique, le collectif d'artistes s'approprie un espace pour représenter à leur manière une cérémonie habituellement réservée aux hommes. Jani m'a mentionné combien elle a appris des *numushum* et *nukum* de sa communauté en réalisant ce projet. « Les femmes ne faisaient pas *kushapetshekan*, mais elles étaient là quand même » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). C'est l'idée de la transmission des connaissances qui se trouve derrière cela et de la mémoire des *tshishenuat*, les ancêtres.

Un peu comme je l'ai mentionné dans l'analyse de la vidéo *Teuehikan*, de Sophie Kurtness, au chapitre précédent, l'espace muséal offre cette possibilité de transgression aux artistes, peut-être comme acte émancipateur, tout en respectant le secret revendiqué par la communauté. Encore une fois, ce qu'a mentionné Laurent Jérôme sur la subversion des pratiques me semble approprié. Il s'agit « [d'un] exemple d'attachement et d'arrachement où l'artiste respecte les liens avec la communauté et les systèmes religieux traditionnels tout en les revisitant » (Jérôme, 2015, p. 335). C'est aussi un renouvellement des pratiques éthiques relationnelles, en ce sens qu'elles respectent les aînés qui adoptent cette pratique et les univers oniriques auxquels la cérémonie réfère. Car l'esprit du *kinship* dans les épistémologies autochtones, c'est surtout les actions, les gestes de renouvellement des relations, notamment aussi par l'acquisition de connaissances des aînées et des aînés (Justice, 2008). Les limites des pratiques et des savoirs liés au « genre » sont tout de même revisités et brouillés par l'usage d'outils médiatiques et l'installation d'une représentation de cet outil de communication avec les esprits, *Kushapetshekan/Kosapitcikan*, dans cet espace muséal.

Les montages audiovisuels font aussi référence au monde onirique et à la communication avec les esprits des ancêtres et des animaux. Mais comme le mentionnait Jani Bellefleur-Kaltush, un récit devait être présent dans la conception. « J'ai apporté cette idée pour m'assurer que les montages, les illustrations soient comme une histoire » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). Les vidéos, les sons, les paroles et le lieu de divination sont réactualisés dans une pratique contemporaine, mettant de l'avant l'agentivité de ces créatrices. Par exemple, la vidéo présente l'image du bison blanc qui court. Le bison blanc provient des récits autochtones de l'Ouest du pays et est associé au pouvoir féminin. « The idea that Women possessed of a great medicine power is elaborated in the Lakota myth of White Buffalo Woman » (Gunn Allen, 1989, p. 16). « Il fallait que ce soit ludique », dira Jani (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). On y voit des corps de femmes, puis l'un d'eux est superposé sur une image de cèdre, un arbre médicinal qui aide à la guérison dans les rituels, une pratique aussi documentée, souvent en santé des femmes, comme dans l'étude de Manitowabi et Gauthier-Frohlick (2012).

The Cedar Bath is a symbolic washing for those areas that have been abused. Washing away of all the hurts and pains that are carried is part of the ceremony. In the Cedar Bath ceremony, participants were encouraged to let go of their trauma and replace the traumatic experiences with forgiveness and self-affirming behaviours. Cedar Bath requires that one learns how to let go and to forgive (p. 61).

La personne qui visite est donc en immersion dans un univers de sens propre aux cosmologies autochtones et rituels de guérison. Cependant, les codes ne sont pas donnés pour saisir toutes les couches de sens possibles de l'œuvre. Ces codes doivent avoir été transmis, souvent par la pratique, l'oralité et l'échange ou la rencontre avec des Autochtones. Il faut avoir vécu ces pratiques ou avoir beaucoup lu sur ces sujets pour avoir une interprétation de l'œuvre plus complète.

Planche 20 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush,
Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde, 2017, installation immersive (projection
des pratiques représentées)



Planche 21 : Eruoma Awashish, Meko Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush,
Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde, 2017, installation immersive (projection
des pratiques représentées)



La voix entendue dans le montage sonore est celle d'une femme, comme un esprit qui nous souffle à l'oreille. Elle répète en innu-aimun « nuapamau » (je vois – un être animé). L'immersion du corps

au sein de l'œuvre incite au voyage dans le territoire physique (Nitassinan et Nitaskinan) et onirique des artistes, symbolisé par les images en mouvement d'arbres, la forêt, la fumée, les caribous, le bison et le montage sonore. La langue met clairement au jour l'aspect animé de la relation aux animaux.

L'animalité est indissociable de l'imaginaire et des formes d'art autochtones. Que ce soit dans les mythes fondateurs, les légendes et les contes, lors des cérémonies rituelles ou dans les artefacts et les œuvres d'art contemporaines, la présence de l'esprit des animaux est, avec la circularité, la suspension et l'oralité des rythmes et des sons, un des éléments définissant l'imaginaire autochtone (G. Sioui Durand, 2016 p. 44).

Chez les Cris du Moyen-Nord du Kepek, la relation avec les animaux est déterminée notamment en fonction de la relation aux territoires, et cela, à travers des liens filiaux entre les personnes et les *atanukan* (récits). Les trois femmes artistes utilisent les outils médiatiques de la vidéo et du son afin de créer une ambiance immersive qui reprend les codes des cérémonies et des rituels pratiqués en forêt. En entrevue, Eruoma Awashish rappelle :

Je pense que tous les artistes autochtones, au départ, on a le goût d'interpréter la nature. J'ai vécu à Opitciwan en plus, alors la chasse, les animaux, les plantes, ça fait partie de notre imaginaire aussi. Pour moi, les animaux, quand ils sont dans mes œuvres, ils ne sont pas... Ils sont au même piédestal que nous, on est des créatures aussi. Eux, ce sont des êtres vivants comme nous, on est juste une autre espèce. C'est un peu ça que j'essaie de faire dans mes œuvres, quand je mets des auréoles, c'est pour sacraliser mes personnages, pour expliquer qu'eux aussi ont une valeur. Pis sans eux, nous on n'a plus de valeur, au contraire (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019).

Contrairement à Sonia Robertson, qui a choisi de présenter sa vision des systèmes de valeurs ilnus par l'entremise d'une immersion médiatique interactive, les trois artistes ont plutôt exploré l'installation et la vidéo entre autres comme moyens de subversion d'une cérémonie sacrée pratiquée par plusieurs nations autochtones, en « immergeant » la personne et son corps au cœur de la structure, mais en réaffirmant leur relation comme femmes autochtones à la communauté de relation humaine et non humaine, c'est-à-dire leur appartenance. Jani Bellefleur-Kaltush a dit : « Nous voulions le faire avec un certain humour. Ce n'est pas la vraie cérémonie » (Entrevue avec Jani Bellefleur-Kaltush, 14 octobre 2022). La pratique immersive est totale, puisque

kushapetshekan est un lieu de communication et de communion avec l'autre monde, et ce, même si elle n'est pas hypermédiatique comme le serait une œuvre de réalité virtuelle (Granjon et Lamarche, 2011).

En fait, je m'appuie sur les propos d'Eruoma Awashish, qui croit qu'il est possible de réaliser des œuvres très immersives sans utiliser de multiples technologies médiatiques. « Une œuvre 2D peut faire ressentir fort quelque chose à quelqu'un et [lui donner] l'impression de rentrer dans l'œuvre » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 12 novembre 2022). Sa proposition est discutable, notamment en termes de stimulation des sens, d'équilibre. « Avec le numérique, je sens que je suis limitée encore, parce que je ne connais pas tout » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 25 juillet 2019). Peut-être que cela l'amène justement à cette réflexion?

Cette collaboration a permis à l'artiste d'exploiter d'autres médiums avec l'aide de deux autres femmes autochtones qui ont des compétences en vidéo et montage, mais cela n'aurait pas été possible sans cette résidence d'artiste de l'ONF à OBORO. Mais l'affaire ne s'est pas faite sans faire valoir le point de vue sur le secret entourant *Kushapetshekan/Kosapitcikan* au MBAM. Il y a encore quelques embûches sur le chemin de la décolonisation. Dans le cas de *Kushapetshekan/Kosapitcikan*, de nombreuses connaissances et de nombreux apprentissages peuvent nous conduire à avoir un engagement relationnel plus ou moins varié avec l'installation, selon les connaissances des cosmologies autochtones, les pratiques, les savoir-faire et savoir-être autochtones. Même si cette œuvre est très riche de sens, elle doit demeurer obscure pour beaucoup.

Enfin, dans mes dernières conversations avec Eruoma Awashish en novembre 2022, j'ai appris qu'elle poursuivait sa réflexion sur *Kosapitcikan*. Une petite île près d'Opitciwan, sa communauté, porte ce nom et les aînés lui auraient suggéré de ne pas s'y rendre. Procédant une fois de plus de manière subversive, elle a choisi de demander à un ami de filmer l'île à vol d'oiseau à l'aide d'un drone. « Avec le drone, c'était comme à travers les yeux d'un animal comme un oiseau, même à travers un esprit » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 22 novembre 2021). Comme l'écrivait l'artiste Jackson 2Bear (2Bear, 2014), « [w]e often understand technology, as something alive and filled with spirit, something with which we are interconnected in what Little Bear called a "circle of relations," and something that is a part of a universe of "active entities with which people engage" » (p. 14).

C'était filmé à la manière de ce que voit « l'oiseau, l'esprit ». Pour l'œuvre *Kushapetshekan/Kosapitcikan*, Eruoma précise que ce n'est pas la cérémonie, que ce ne sont pas des visions : ce sont davantage des effets de présence, la reconnaissance de leur présence. « On peut s'imaginer ce qu'on veut, mais l'inspiration, la vie crée ce qui est vivant dans l'univers. C'est un peu cette magie-là, ça se matérialise » (Entrevue avec Eruoma Awashish, 22 novembre 2021).

Alors pourquoi cette magie ne serait-elle pas dans une installation immersive dans une salle de musée? Ce n'est pas la cérémonie, certes, mais il y aurait une part d'esprit, ce souffle créateur de la vie dont parle Eruoma. Il y a là, à mon avis, une incongruité. Les ancêtres ont créé et pratiqué des cérémonies, les nouvelles générations ne peuvent-elles pas créer leurs propres cérémonies? Soleil Launière dira pourtant, en entrevue, que c'est ce qu'elle fait dans ses performances. Elle crée des rituels, elle a un contact avec les ancêtres, les esprits. Même chose pour Natasia Mukash, qui disait plutôt que c'était aux artistes de créer de nouveaux codes. Leurs propos résonnent avec l'affirmation de 2Bear et de Loft. Est-ce parce que le caractère sacré de la cérémonie ne peut pas être transféré? Est-ce plus simplement par respect pour les ancêtres et les aînés et aînées qui ont partagé leurs connaissances? Est-ce simplement parce que l'immersion réelle dans une cérémonie est beaucoup plus complexe, engageante sur tous les plans : physique, mental, spirituel et émotif? Bref, j'ai une certaine difficulté à saisir l'articulation de la théorie de la médiacosmologie de Loft à la lumière de ce que raconte les artistes de cette dernière œuvre. Les rituels originaux, les cérémonies et les pratiques sont tous issus des cosmologies autochtones. Mais ils ne sont pas « transférables » aux outils médiatiques et numériques, dans un espace de musée, et sont limités, notamment en termes de spatiotemporalité. Le rapport entre la ville et la forêt, avec sa vie, son énergie est sous jacente à cette explication.

Si, à première vue, j'ai pensé qu'elles participaient à la revitalisation des pratiques de cette cérémonie, Eruoma me dira en entrevue que « ce n'est pas la cérémonie ». Leur proposition ne s'inscrit pas nécessairement dans la revitalisation des pratiques rituelles, car il ne s'agit pas d'un rituel ou d'une cérémonie. Je dirais qu'il s'agit d'une traduction d'une représentation d'une cérémonie dans un milieu artistique, permettant d'actualiser leur perception de leur appartenance et surtout de marquer leur distinction, leur souveraineté visuelle, performative, incorporée dans l'espace d'exposition. Elles utilisent différentes modalités et stratégies artistiques, comme la structure immersive, le récit visuel, comme l'a mentionné Jani, le rappel de symboles, la langue,

d'abord avec le cartel en langue autochtone, l'arrangement audiovisuel en langue autochtone également pour « faire vivre une expérience » à la personne qui s'engage dans l'installation.

7.8 Conclusion : détournement du sacré et affirmation politique des femmes autochtones

Il y a une cohérence qui caractérise les pratiques de ces artistes qui réinvestissent les ontologies et les cosmologies autochtones. Elles racontent en quelque sorte une histoire, un récit, de ce qui se passe dans cet espace de cérémonie. Elles lient l'idée d'immersion et d'apprentissage incorporée dans les lieux de rituels et de cérémonies avec cette installation immersive numérique dans un espace muséal. Elles respectent le souhait des aînés et aînées des communautés. Elles défendent la langue et tentent d'affirmer une souveraineté linguistique, visuelle, leur pouvoir au sein d'une institution artistique. Elles ont résisté à une forme d'oppression, provenant des commissaires de l'exposition *Elles autochtones* du MBAM. Il y a de la spiritualité dans la création et dans l'art, mais la puissance de *kushapetshekan* est préservée du regard et de l'expérience du public. Je ne peux pas parler de transférance. L'agentivité des esprits semble exclue de la réflexion des artistes.

Les épistémologies autochtones sont néanmoins pertinentes à l'analyse de l'œuvre, de même que les cosmologies, car elles viennent nourrir la réflexion concernant les questions d'incorporation, d'effet de présence, de rapport au territoire, de rôle des femmes dans la communauté, etc. Il y a donc un processus d'affirmation de la présence des femmes autochtones dans l'espace du musée, certes, mais aussi dans le territoire où des pratiques cérémonielles ont eu lieu. « Les femmes étaient là », a dit Jani. Voilà bien, à mon avis, une démonstration intéressante de l'affirmation d'une souveraineté des femmes autochtones, qui dépasse l'espace du musée pour passer du poétique au politique! Car en effet, si l'installation se veut ludique et poétique, elle marque la présence immémoriale des femmes en territoire et dans le monde de l'art.

Je propose d'analyser une dernière installation. Cette fois, je fais un saut vers le Nord du Kepek, au Nunavik. Dans cette œuvre, l'artiste a tenté de matérialiser l'immatériel ou l'intangible du *katajjaniq*.

7.9 Immersion dans l'intimité inuk dans l'œuvre *Katajjausivallaat, le rythme bercé*, de Niap Saunders

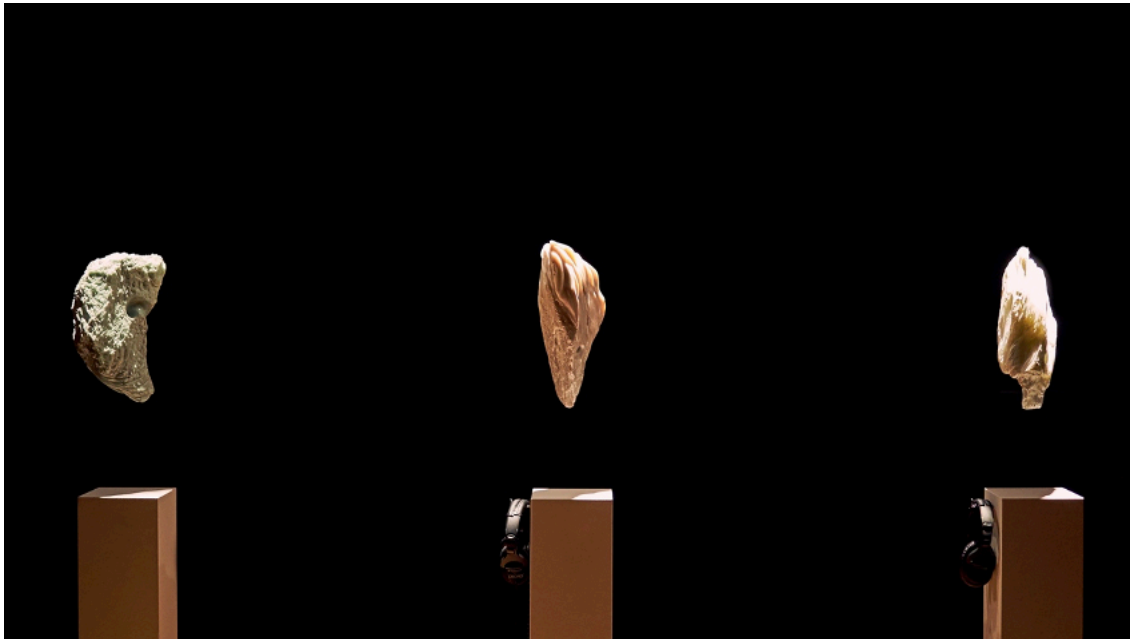
Dans cette création, Niap Saunders explore l'immersion par les arts médiatiques en mettant en valeur une pratique ancestrale relationnelle inuk de communication, un jeu ludique particulièrement pratiqué par les femmes, le chant de gorge, nommé le *katajjaniq*. Cette œuvre est un autre exemple qui démontre l'inventivité des créatrices participantes dans leurs pratiques des affirmations autochtones en art, particulièrement pour ce qui est de la continuité des pratiques, des savoir-faire et savoir-être inuit. Saunders est une artiste qui crée davantage au dessin et à la peinture, explorant différents médiums en arts visuels (peinture acrylique, papier photo, aquarelle, etc.).

7.10 Contexte et description de l'œuvre

Katajjausivallaat, le rythme bercé, présenté en 2018 à OBORO, a été achetée par le Musée des beaux-arts de Montréal. Il s'agit de la première fois que l'artiste effectue professionnellement des sculptures en pierre. L'œuvre a ensuite fait son entrée au Musée des beaux-arts de Montréal, au sein d'une collection d'œuvres inuit de renom (Graff, 2021). L'installation est composée de trois pierres, des stéatites brésiliennes, que l'artiste a sculptées. Elle les a ensuite suspendues au-dessus d'un socle, puis a ajouté une composante sonore avec un enregistrement de sons du Nunavik et de chants de gorge, distincts pour chaque pierre, comme dans l'image ci-dessous. De gauche à droite : le son de la rivière, *kuuvvaluk*, pour la pierre turquoise; celui du vent, *anuri*, pour la pierre rose; et la légende du pauvre petit chien, *qimmiruluapik*, pour la pierre blanche. Celles-ci apparaissent comme une interprétation matérielle (couleurs, formes et marques d'outils) des chants de gorge associés qui transmettent l'expérience du Nord par la musique et la tradition orale. Les pierres évoquent le chant, notamment par les trous visibles qui les transpercent, métaphores des gorges des chanteuses¹⁵⁰. Habituellement, les sculptures inuit sont présentées sur les socles. Ici, elles semblent flotter au-dessus, dans une organisation spatiale aérienne.

¹⁵⁰ Expression tirée de l'entrevue avec Niap Saunders par Jacques Des Rochers et Louis Gagnon (Institut culturel Avataq, 16 mai 2018).

Planche 22 : Niap Saunders, *Katajjausivallaat, le rythme bercé*, 2018, installation sculpturale sonore



Cette œuvre a été élaborée à différents moments dans la pratique de l'artiste. Une part a été réalisée alors qu'elle fréquentait le cégep du Vieux Montréal en art, où elle a effectué des montages sonores à partir d'enregistrements, faits au Nunavik, de sons du territoire et de jeux de gorge ou chants de gorge (*katajjaniq*)¹⁵¹, puis lors d'un stage de sculpture au Nunavik avec l'Institut culturel Avataq, après 2014, à la suite de l'intégration du *katajjaniq* au patrimoine immatériel du Kepek. Voici comment elle m'a parlé de son installation sculpturale sonore :

Pour mon travail de fin de session, j'étais tellement fatiguée d'être en ville, ça faisait tellement longtemps que j'étais là sans retourner chez nous, je voulais vraiment créer

¹⁵¹ Dans l'*Encyclopédie canadienne* en ligne (<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/jeux-vocaux-inuit>) de même que dans des articles scientifiques, il sera question de jeux de gorge plutôt que de chants de gorge. Jean-Jacques Nattiez, musicologue de l'Université de Montréal, ou encore Nicole Beaudry, ethnomusicologue, font davantage référence au jeu entre femmes inuit. L'Institut culturel Avataq écrit plutôt « chant de gorge », comme le lecteur peut le constater dans ce communiqué : <http://www.avataq.qc.ca/fr/Actualites/Le-katajjaniq-la-pratique-du-chant-de-gorge-inuit-est-designe-a-titre-de-premier-element-du-patrimoine-immateriel-quebecois>. Je propose d'utiliser tout au long de cette section l'expression en inuktitut *katajjaniq* afin de m'ancrer davantage dans les épistémologies autochtones ou inuit et de mettre de l'avant la richesse des langues des Premiers Peuples dans cette thèse.

un moment de calme et paisible dans la ville. Faque mon idée c'était de faire une toile super grande pour que ce soit immersif, de vraiment prendre les sons de chez moi et de faire vivre la peinture. J'ai été chez nous, j'ai enregistré toutes sortes de sons, pis quand il y a eu ce projet-là de chant de gorge¹⁵² où je voulais faire vivre le chant avec l'élément qui l'imite, faque les chants [de gorge] du vent avec les sons du vent, les chants [de gorge] de la rivière vivent avec les sons de la rivière, j'ai fait un montage avec ça et chaque pierre représente une chanson, pis tu mets trois minutes d'audio et j'essaie de t'amener dans un genre d'aventure, j'essaie de t'amener quelque part d'autre (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019).

En janvier 2014, le *katajjaniq* a fait son entrée au patrimoine immatériel du Kepek, le premier élément choisi au lancement de ce classement patrimonial par le gouvernement de la province. Niap Saunders, alors à l'emploi d'Avataq, a fait une démonstration du *katajjaniq* lors de l'annonce officielle à Montréal en compagnie de Kathy Tukkiapik.

L'installation sculpturale sonore de Niap, selon moi, s'inscrit dans cette mouvance de (ré)affirmation par l'art, mais particulièrement du *katajjaniq* (Graff, 2021). Julie Graff cite Duvicq (2015), qui soutient que la pratique du *katajjaniq* est une manière de « manifester sa particularité et revendiquer son attachement à la culture inuit comme moyens de réactualisation du patrimoine inuit en l'intégrant à des démarches actuelles et des mouvements artistiques contemporains » (Duvicq, 2015, p. 288). Je me suis demandé comment s'opérait cette réaffirmation à l'aide des supports médiatiques. Ou, comme s'interrogeait Garneau (2020b), comment s'opérationnalisait cette résurgence.

7.11 Analyse : l'installation immersive sonore, une invitation à l'intimité et à la réconciliation

Lors de mon expérimentation, je me suis dit que j'étais devant une sculpture sonore qui m'amenait à un minimum d'interactivité. En fait, il existe différents modes d'écoute. Par exemple : quand on écoute de la musique à la maison ou en concert, assis dans une salle, ou encore en spectacle, en dansant. On peut aussi en faire l'écoute par un enregistrement et un système audio. La personne

¹⁵² Pour en savoir plus sur cette annonce, le lecteur peut se rendre sur le site Web d'Avataq : <http://www.avataq.qc.ca/fr/Actualites/Le-katajjaniq-la-pratique-du-chant-de-gorge-inuit-est-designe-a-titre-de-premier-element-du-patrimoine-immateriel-quebecois>. Sur le site du gouvernement du Kepek, le lecteur peut aussi en apprendre plus sur le patrimoine immatériel et le « chant de gorge » : <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?id=3&methode=consulter&type=imma>.

qui écoute est contrainte de conserver le rôle du récepteur, sauf dans le cas de la danse. Elle reçoit le contenu qu'on lui présente, sans plus. Il s'agit d'un rapport frontal et unidirectionnel assez rigide, surtout lors du concert classique, où tout mouvement du public est prohibé. Cette expérience de la musique classique, qui nécessite uniquement le sens auditif¹⁵³, est certes une stimulation mentale, mais aussi émotive, spirituelle et parfois physique, à en avoir des frissons. Mais l'activité qui se passe entre les deux oreilles, aussi intense soit-elle, demeure cachée derrière une certaine immobilité. Bien qu'intangible, le son dans l'installation de Niap est conditionné spatialement, au moyen des dispositifs organisés de manière à créer un effet enveloppant et immersif par l'usage des écouteurs.

À travers l'entrevue avec Niap, je me suis rendu compte que l'art médiatique l'avait peu intéressée d'abord. J'ai dû la laisser se raconter, mes questions étant trop précises et liées aux médias. Elle n'a pas nécessairement la maîtrise de tout un vocabulaire sur les arts médiatiques, comme Sonia Robertson ou Caroline Monnet. Elle semble ignorer volontairement les supports médiatiques. Mais elle s'est dite curieuse de tous les médias : « J'ai fait un peu de photo. J'aimerais ça faire plus de photo. Je suis vraiment très curieuse dans le médium, là, y a vraiment pas grand-chose que j'ai pas envie d'essayer » (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019). Si l'idée de l'immersion sonore m'a semblé d'emblée pertinente pour analyser l'œuvre, en entrevue, Niap Saunders m'a surtout parlé de l'immersion en lien avec l'intimité : « Mon travail, sans vraiment le vouloir, des fois c'est une intention, mais [...] beaucoup d'intimité, beaucoup de proximité, beaucoup de douceur. J pense que c'est [comme] ça [qu']on peut définir mon travail » (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019).

Puis elle ajoute :

L'idée, avec la pièce de théâtre, c'est encore la même affaire [que l'installation]. Quand tu rencontres des gens, tu ne saisis pas tout à fait, t'es toujours à l'extérieur qui voit l'intérieur, pis c'est ça l'idée du mur de la fenêtre et tranquillement, on ouvre les stores et tranquillement on vous [les spectateurs] donne accès plus à l'intérieur. Pis le plus

¹⁵³ Nous regardons bien sûr le concert avec les yeux. Mais les mouvements perçus des musiciens qui produisent les sons ne servent-ils pas, justement, à soutenir l'expérience auditive? Dans cette situation, le spectacle visuel, privé du son, perd son sens.

longtemps que vous restez, le plus longtemps que vous avez une chance d'apprendre sur les gens. Y a trop de monde qui sont de passage trop rapidement [au Nunavik] (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019).

Elle nomme clairement les thèmes de l'intérieur et de l'extérieur dans le processus immersif de l'œuvre, et de cet accès privilégié à l'intimité qui vient avec le silence et une présence quotidienne dans la vie des Inuit.

Dans le processus de Niap, cette intimité semble douce, invitant au dialogue et à la conciliation entre deux personnes étrangères l'une pour l'autre. L'immersion y passe par les sons des gorges et ceux du territoire dans les écouteurs, comme espace auditif de l'intimité, atténuant les frontières spatiotemporelles. Il s'agit d'une immersion dans une ambiance nordique. Si le support médiatique est composé d'un montage sonore diffusé dans les écouteurs, je considère le *katajjaniq*, dont la gorge est l'instrument, comme premier média de communication de l'installation. Au bout du compte, cette œuvre, à l'instar des deux autres présentées dans ce chapitre, met de l'avant des médiums de communication autochtones, le médium ancestral comme esthétique de l'œuvre.

En ce sens, la professeure d'études littéraires à l'UQAM Johanne Villeneuve écrit que le cadre culturel est indispensable aux réflexions.

C'est le concept de « médiation » qui m'intéresse d'abord : le récit est une forme de médiation de l'expérience. Mais toute médiation suppose une matérialité : la voix humaine qui raconte, le livre, le film, etc. C'est en cela que des « objets » entrent dans le champ intermédial de la culture; et c'est parce que ces objets appartiennent au domaine matériel qu'ils ont tout à voir avec la culture. [...] Le rapport entre la main et la matière qu'elle transforme si l'on pense à la fabrication d'artefacts, la relation entre la voix et le corps à travers le geste du conteur, etc. (Villeneuve, 2010, p. 38)

J'ajouterais que c'est aussi le cas avec les chants de gorges. Contrairement à Villeneuve, qui écrit ensuite qu'il faut adopter une lecture historique en faisant « la part entre les cultures traditionnelles et la modernité » (p. 39), je crois plutôt que le *katajjaniq* s'inscrit dans une continuité culturelle qui élimine les frontières spatiotemporelles linéaires des catégories admises en histoire de l'art (Doxtator, 1992; Uzel, 2017).

Niap se joue de toutes ces références et croise les pratiques traditionnelles avec un art plutôt conceptuel. La réflexion de Villeneuve, reprise dans ce contexte, illustrerait un déni d'historicité des pratiques artistiques et culturelles inuit (et autochtones), dont le contexte culturel est exclu.

[Le régime d'historicité autochtone] ne se décline pas, comme dans la tradition occidentale, par l'articulation des modalités passé-présent-futur avec une accentuation plus ou moins forte sur l'un ou l'autre de ces pôles selon les époques (ce qu'Hartog qualifie de passéisme, de présentéisme et de futurisme), mais bien par le fait d'une coexistence et d'une interpénétration de ces trois modalités (Uzel, 2017, p. 35).

Bolter et Grusin (1999) diront assez justement : « [New media] refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media » (p. 15). Le *katajjaniq*, tout comme les pierres, doit, à mon avis, être compris comme support de médiation inuit. Au surplus, je crois que la représentation du *katajjaniq* à travers ces pierres sculptées et le montage sonore combinant *katajjaniq* et sons ambiants du Nunavik correspondent assez bien à la définition de la (re)médiation (Bolter et Grusin, 1999), notamment parce que les médias sont un prolongement de nos propres facultés, de nos sens. Comme l'a écrit Loft (2014), « [we will] create our own self-perception and free us from colonialist concepts too often internalized by Aboriginal peoples » (p. ix). L'interprétation de l'œuvre doit être réalisée à la lumière de cette historicité autochtone. Mais en plus, elle doit prendre en considération les cosmologies inuit et la relation d'immanence au territoire (Laugrand, 2013).

Loft (2005) soutient aussi que le pouvoir de donner du sens dérive de la conception des relations entre toutes choses, humaines et non humaines. Que ce soit le feu, comme dans le récit de la création du feu qu'il présente dans le texte, ou n'importe quelle technologie, c'est la notion d'interrelation avec la « chose », les humains et les non-humains, qui devrait servir de concept fédérateur pour réfléchir à l'appropriation et à l'utilisation des technologies par les artistes. Ce ne serait pas tant la manière de les utiliser ou le nombre de fois qu'un usager les utilise, mais le sens qui leur est attribué qui serait incontournable à toute analyse de l'appropriation des technologies.

Dans cette œuvre, Niap Saunders explique clairement vouloir s'immerger, par nostalgie ou par ennui, dans un espace territorial du Nunavik, au moyen de chants et de sons. Elle a des options. Elle exerce son agentivité et son pouvoir et propose une œuvre d'intérêt. Elle arrive en fait a

entraîner un changement dans la structure des inégalités sociales. « Ça a fini par être acquis par le MBAM. C'est cool. C'est malade parce que c'est juste la troisième fois que j'ai sculpté de la pierre de ma vie. C'est malade! » (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019). Il s'agit là, selon moi, d'un exemple d'exercice d'agentivité où les technologies ont joué ce rôle d'agent facilitateur. Son initiation à la sculpture sur pierre est aussi particulière puisque ce sont souvent les hommes inuit qui adoptent cette pratique. En entrevue, elle m'a avoué ne pas trop se formaliser de ces « normes de pratique ».

7.12 Analyse et interprétation : corps et ontologies inuit dans la stratégie d'immersion de Niap Saunders

La stratégie d'immersion de Niap amène la personne qui visite à manipuler les écouteurs, pour ensuite être transportée, tout en observant les pierres, suspendues, flottantes, presque légères. Dans mon expérience, malgré les gens qui m'entouraient, je suis rapidement passée d'une hypermédiateté, où le média semble présent, à une immédiateté intime, que Niap Saunders qualifie de « subtile » en entrevue. Le corps de la personne entre en contact avec l'œuvre dans l'intimité du dispositif audio offert. Effectivement, l'audio arrive à effacer la présence de la matérialité de l'outil médiatique pour créer une ambiance, un peu comme la « bulle » qu'expérimentent bien des gens lorsqu'ils écoutent de la musique dans des AirPods, sur la rue. On dira d'ailleurs, en études des communications, que la radio et l'audio sont un média chaud, car ils mobilisent surtout un sens et véhiculent beaucoup d'information (McLuhan, 2001)¹⁵⁴.

C'est aussi cette proximité que j'ai pu observer dans la pratique du *katajjaniq*. Les deux personnes qui exercent le chant sont très proches, l'une face à l'autre. Leurs sons se répondent; s'engage alors une conversation sonore entre les deux pratiquantes; il s'agit de sons gutturaux et de souffles qui se répondent ou se répètent (Beaudry, 1978; Nattiez, 1999; Saladin D'Anglure, 1978). Pour mieux comprendre cette intimité, il me semble important de présenter l'explication du *katajjaniq* sur le site Web du Répertoire du patrimoine culturel du Québec :

¹⁵⁴ Les notions de chaud et de froid relativement aux médias chez McLuhan sont intéressantes, mais il faut les penser à la lumière des possibilités médiatiques actuelles. Par exemple, il affirme que la télévision est froide, mais cela me semble faux en ce qui concerne les jeux vidéo, qui demandent une grande interactivité et qui, avec des écouteurs et la possibilité de jouer en ligne, correspondent davantage à un médium chaud. J'use donc de prudence dans mon interprétation, mais je persiste à croire qu'avec cette œuvre, l'idée de chaleur de l'audio est appropriée.

Le katajjaniq est une pratique ludique presque exclusivement pratiquée par les femmes inuites du Nord-du-Québec (Nunavik). Il comporte des caractéristiques expressives rares, voire uniques. Des genres musicaux similaires ont été observés chez les Aïnous au nord du Japon et chez les Tchoukches de Sibérie, mais ils présentent des fonctions et des significations différentes du katajjaniq. Le chant de gorge s'exécute souvent lors de rencontres familiales ou communautaires. Généralement, la prestation est accomplie par deux femmes placées l'une en face de l'autre. Elles se regardent et se tiennent parfois par les bras ou les épaules. Elles produisent des sons répétés et saccadés grâce à des effets de glotte et de luvette tout en contrôlant la circulation de l'air dans leur gorge et en émettant des sons avec leurs cordes vocales. Certains sons se créent en inspirant, d'autres en expirant. Pour arriver à les produire, les chanteuses utilisent une technique semblable à celle des joueurs d'instruments à vent. Les différents sons émis forment rarement des mots : abstraits, ils ne sont pas nécessairement associés à un sens littéral. Toutefois, ils suscitent des émotions et imitent des sons de la nature, comme le vent, l'eau ou des cris d'animaux, ainsi que tout autre son de leur environnement quotidien (le bruit de l'eau qui bout, d'un galet lancé dans l'eau, du rabot lissant les patins d'un traîneau, d'une scie coupant du bois, etc.). Les chanteuses douées savent s'amuser avec les sons et leurs effets, afin de provoquer des réactions chez les spectateurs (Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2014).

Plusieurs articles traitent du *katajjaniq*, qui a connu une résurgence au courant des années 1970. La pratique s'était d'ailleurs estompée dans les années 1930, notamment en raison des manœuvres coloniales (Saladin D'Anglure, 1978). L'anthropologue Bernard Saladin D'Anglure (1978) a déjà avancé que le chant aurait été offert par des Tunnituarrit.

D'après Davidialuk (Alasuaq), les Inuit apprennent les jeux de gorge de petits êtres mythiques appelés Tunnituarrit, sortes de têtes volantes dont il nous a laissé de nombreuses représentations sous la forme de dessins, de gravures et de sculptures. [...] Ces têtes volantes, qui la plupart du temps sont de sexe féminin, ont des organes génitaux placés sous le menton. Elles constituent, de par leurs attributs, une catégorie intermédiaire entre les femmes et les oiseaux. Ce fait est à souligner quand on sait que les katajjait sont un genre presque exclusivement féminin et que les oiseaux comme la musique jouent un rôle important pour la communication avec l'au-delà (p. 87-88).

Il me semble intéressant de faire un parallèle entre ces têtes volantes et la disposition actuelle des pierres suspendues, plutôt que déposées sur les socles. Suis-je face à une pierre ou à une autre personne, ou à un Tunnituarrit?

La proposition est aussi en rupture avec les modes de représentation usuels dans le musée. La tension entre matérialité et immatérialité, sons et pierres, le corps du spectateur qui se rapproche pour écouter dans l'intimité, les sons de ce lieu si éloigné participent à la richesse de l'œuvre et à la mise en valeur de modes de communication entre femmes, mais aussi avec des cosmologies inuit. L'artiste arrive à présenter une pratique qui inscrit des imaginaires inuit dans une installation immersive intime où l'expérience du corps demeure une « matrice des ontologies autochtones », au sens de (Laugrand, 2013).

Sur les ontologies inuit, Frédéric Laugrand (2013) écrivait qu'il s'agit « d'un mode d'être au monde qui passe d'abord par le corps ». Il remarquait aussi :

L'exemple inuit laisse entendre qu'un grand nombre de toponymes renvoient à des parties du corps, ce qui ferait du territoire un corps métaphorique, sorte de prolongement du corps physique et, ce faisant, un lieu privilégié d'expression de la différence (Laugrand et Delâge, 2008, p. 6).

Ainsi, le corps servirait de principal vecteur dans les médiations inuit avec le territoire, le monde et il me semble assez juste de penser que Niap arrive à les transposer dans cette installation. Par sa stratégie médiatique, Niap réactive des modes d'être au monde inuit, qui passent par des pratiques de femmes, leur relation, un mode de communication où le premier média est la gorge. Niap dit : « J'essaie de t'amener dans un genre d'aventure, j'essaie de t'amener quelque part d'autre » (Entrevue avec Niap Saunders, 25 mars 2019). Et il est intéressant que ce soit par la proximité en toute intimité, qu'elle propose de le faire. Son œuvre transcende les spatiotemporalités de l'espace de la galerie et du Nunavik, de l'art contemporain aux pratiques traditionnelles, de l'art au jeu de gorge, de la sculpture sur les pierres traditionnelles aux formes abstraites contemporaines, du *katajjaniq* aux montages sonores immersifs. À sa façon, elle se joue du sens des médias, revalorisant des modes de communication inuit, ceux des jeux de gorge des femmes. Finalement, peut-on penser que les médias ont plus qu'une fonction esthétique dans cette œuvre, mais qu'ils sont aussi sujets de l'œuvre, à l'instar de l'installation d'Eruoma Awashish et des artistes partenaires?

7.13 Conclusion : sculpture sonore comme stratégie d'affirmation

Finalement, après quelques mois, j'ai remarqué que Niap indiquait dans ses projets qu'elle était une artiste multimédia de Kuujuaq¹⁵⁵. Son travail réalisé sur des photographies numériques du territoire du Nunavik, prises par l'ancien directeur de l'Institut culturel Avataq et photographe Robert Fréchette, l'a amenée à adopter ce terme pour décrire son travail. Elle propose une décolonisation des photographies. Ce qu'elle n'aurait pas dit d'emblée lorsque nous nous sommes rencontrés la première fois. Malgré le fait qu'elle maîtrisait peu les outils médiatiques et le vocabulaire s'y rapportant, elle est arrivée à mettre au cœur de son œuvre une pratique de communication propre aux femmes inuit. De plus, le choix de présenter parallèlement des sculptures sonores, réalisées sur pierres presque flottantes, ou volantes, déjoue non seulement les modes d'exposition muséale, mais aussi le rapport au monde tel que nous le connaissons, car les pierres sont très lourdes en réalité. Les pierres, la représentation visuelle et sonore du *katajjaniq*, réactivent, redynamisent des cosmologies inuit dans cet espace contemporain d'exposition. La proposition originale de Niap affirme une souveraineté à la fois visuelle et sonore, engageant des récits, des spatiotemporalités ancrés dans les systèmes de pensée inuit. À sa manière, Niap participe à nourrir les épistémologies inuit et à vivifier des récits, des pratiques, avec d'autres modes de représentation. Une sculpture sonore pour traiter de la pratique du chant de gorge, en l'abordant de manière non figurative, mais conceptuelle, voilà une proposition qui a amené le MBAM à faire l'acquisition de l'œuvre. À mon avis, Niap fait preuve d'une grande agentivité dans son utilisation des outils médiatiques, au sens de technologies numériques, dans ce projet en particulier, où se conjuguent, dans la forme et le fond, la créativité de l'artiste, le *katajjaniq*, les pierres, la sculpture agencée, les sons du Nunavik, sous forme de montage sonore multipiste. Cette invitation dans l'intimité, dans la douceur, fait partie de la stratégie de l'artiste. Elle fait en quelque sorte exploser toutes les frontières de la catégorie média, pour amener la spectatrice, moi en l'occurrence, ailleurs.

¹⁵⁵ Sur le site Web de la galerie Marion Scott en Colombie-Britannique, c'est ce que j'ai pu lire : <https://marionscottgallery.com/artist/niap/>.

7.14 Conclusion du chapitre

La première analyse de *L'arbre sacré* démontre comment, déjà en 1995, la question des médias permettait d'exprimer des cosmologies particulières et qu'en ce sens, les notions d'immersion et d'interactivité devaient être culturellement ancrées dans les réflexions, jusqu'à maintenant absentes des textes concernant la pratique de Sonia Robertson. Cela est aussi le cas pour les deux installations suivantes, qui ont toutes deux été réalisées à OBORO, à Montréal, et mettent en valeur les outils médiatiques et les arts numériques. Mais ce sont surtout les modes de communication inuit et autochtones qui y sont mis de l'avant, et ce, dans un esprit de réaffirmation des relations aux territoires. À l'instar de Sonia, qui avait déjà, en 1995, engagé la réflexion sur la binarité dans *L'arbre sacré*, les trois artistes de *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* déconstruisent les catégories de genre binaires occidentales et procèdent par détournement ou transfert pour brouiller les « genres ». Tout en respectant certaines valeurs de leur groupe, elles présentent des postures de résistance par la mise en valeur des ontologies autochtones à travers des dispositifs technologiques complexes. La stratégie correspond à une migration, à un nomadisme des modes de communication. *L'arbre sacré*, de Sonia Robertson, redynamise des visions du monde où « l'esprit des choses » est valorisé à travers des relations de réciprocité et de communication, à la manière de *kamantushit*. La langue, les symboles et l'occupation du territoire de la galerie sont autant de moyens de réaffirmation autochtone, laquelle s'inscrit dans un mouvement d'affirmation, et ce, dès les années 1990. *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* est une installation, un dispositif de communication avec « l'esprit », d'une certaine manière. C'est le haut lieu du *kamantushit*, justement. Les trois femmes subvertissent les pratiques de communication avec les non-humains puisque la femme ne peut entrer dans *kushapetshekan* sans contrevenir aux valeurs de sa communauté. L'usage des outils technologiques permet de défier cela, mais aussi les spatiotemporalités de l'espace muséal, en utilisant les vidéos du territoire, de caribous, les illustrations animées, etc. Les trois artistes font un usage des supports médiatiques pour appuyer des modes de communication ancestraux. Et finalement, *Katajjausivallaat, le rythme bercé* met aussi en valeur les modes de communication des femmes inuit, mais renverse des catégories de pratiques genrées et brouille les catégories de genre. Par l'immersion dans l'intimité, dans trois sculptures visuelles, mais aussi sonores, elle matérialise les chants et les sons du Nunavik. L'œuvre immersive, avec une interactivité légère mais enveloppante, nous plonge dans un autre

territoire. Encore une fois, la stratégie médiatique adoptée par Niap permet une traversée des cosmologies.

Il s'agit de trois œuvres immersives multimodales, avec une interactivité fermée, où on peut manipuler l'œuvre sans pouvoir la modifier. Mais en croisant les modes expérientiels autochtones, par une invitation à expérimenter dans le corps, les sens, mais aussi par l'équilibre et le déplacement, propres aux épistémologies autochtones, les artistes arrivent à mettre de l'avant des modes de communication ancestrale, au moyen des technologies modernes. La pratique d'un détournement des tabous traditionnels par l'usage des médias leur permet aussi d'apprendre sur leur culture et les pratiques spirituelles propres à leurs nations. Je ne croyais pas que ce serait le cas lorsque j'ai exploré les œuvres au départ. Mais il me semble clair que la théorie des cosmologies médiatiques de Loft (2014) est parfois pertinente, dans la mesure où la question du genre y est abordée pour les œuvres à l'étude. Il faut toutefois garder une certaine réserve, notamment en ce qui concerne des cérémonies sacrées.

J'ai pu expérimenter deux œuvres dans ce chapitre. Ainsi, les analyses et interprétations sont réalisées, autant que possible, dans un double mouvement de la pensée, passant de l'expérience, de la perception, de l'affect aux réflexions et au récit des artistes. J'ai donc utilisé une approche de la théorie incorporée par la pratique (*embodiment*), par l'exploration de l'immersion, mais qui intègre aussi le récit, deux modes de transmission des savoirs autochtones. Leanne Betasamosake Simpson (2000) parle justement de « stories, dreams and ceremonies ». J'ajouterais le jeu pour inclure le *katajjaniq*. Les pratiques d'engagement du corps dans les dispositifs de communication sont des pratiques ancestrales qui s'inscrivent en continuité, dans une historicité de l'art autochtone où il ne doit pas y avoir de rupture, selon l'intention des artistes.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION GÉNÉRALE

Waskamatisiwin, c'est aussi d'être connectées, d'être conscientes qu'on est connectées à tout ce qui est vivant [...] *Waskamatisiwin*, la volonté de vivre dans l'équilibre du cercle.

Eruoma Awashish (2022)

Je termine cette thèse avec cette citation d'Eruoma Awashish, car elle me semble correspondre à la quête d'une majorité de participantes : une quête d'équilibre, de guérison, d'apprentissage des savoirs de leurs nations et de beauté. Même si cela passe parfois par des moments plus difficiles dans le processus créatif, le désir d'accéder à cette relation avec plus grand que soi est manifeste, peu importe le médium employé. Les supports médiatiques et numériques ne sont que des outils supplémentaires pour accéder à de nouveaux horizons de (ré)affirmation de leur créativité et pour célébrer leurs cultures, leurs visions du monde. Les artistes ont dressé leur campement, comme le disait Cheryl L'Hirondelle (2014), monté les *shaputuan* de la créativité. Elles se sont saisies de tous les médiums – peinture, théâtre, corps performants – et, comme je l'ai présenté dans cette thèse, des supports médiatiques et numériques pour célébrer leur créativité et leur affirmation contemporaine. L'Hirondelle écrivait que la fracture numérique pouvait évoquer bien des images, notamment la tension imposée par le mouvement de colonisation, la prise de pouvoir, c'est-à-dire l'influence des colonisateurs sur le cours de la vie des Autochtones : « However, to many Native people a 'divide' also refers to the beautiful vistas and intricate landscapes of the geological term that connotes watersheds, ridges of land between two drainage basins, and/or that of the grandiosity of a continental divide » (p. 151).

Même si la colonisation a eu des répercussions sur la transmission des savoirs des femmes et des personnes fluides, même si le cours de leur vie a dévié, pour employer un euphémisme, comme je l'ai expliqué au premier chapitre, elles arrivent à saisir les supports pour être critiques. Comme les flots incessants des rivières, les imaginaires se poursuivent, sont reformulés, (ré)actualisés,

(ré)affirmés au sein de ces dispositifs pour prendre une place, un pouvoir au cœur des discours dans l'espace public.

8.1 Retour sur le contenu de la thèse

Dans cette thèse, je me suis d'abord posé cette question : « **Comment les supports médiatiques et numériques sont-ils mobilisés dans les créations des femmes et personnes de genre fluide autochtones et en quoi ces supports sont-ils cohérents avec/pour les épistémologies autochtones?** » Il ne s'agit pas juste d'explorer les représentations des femmes autochtones (contenu de l'œuvre) en renversant le pouvoir de représentation de soi, mais aussi de penser les outils médiatiques et numériques (forme) comme moyens et processus pour explorer, (re)penser, (ré)imaginer les ontologies autochtones et les cosmologies qui en découlent, comme acte de résistance et d'affirmation des souverainetés visuelles et des imaginaires autochtones.

Je m'étais fixé trois objectifs :

1. **Identifier et présenter des artistes femmes autochtones ayant adopté des pratiques en arts médiatiques et numériques au Kepek.**
2. **Repérer les éléments relatifs aux épistémologies autochtones dans les récits des artistes autochtones et leurs œuvres.**
3. **Analyser en quoi et comment les œuvres d'art médiatiques et numériques des femmes et des personnes de genre fluide s'inscrivent dans un mouvement d'affirmation autochtone au Kepek.**

D'abord, dans la première partie de la thèse, j'ai posé mes réflexions et mes analyses. La mise en contexte a été très importante et indispensable pour traiter des œuvres et des récits des artistes. Je l'ai déployée en deux sections, la première au chapitre I, où il est davantage question des modes de vie ancestraux, des pratiques, des savoir-faire et savoir-être des femmes autochtones, mais aussi de la colonisation en général au Canada, de la discrimination vécue par les femmes et personnes non binaires et, dans une moindre mesure, de la pratique des cérémonies et des arts au Kepek. J'ai réfléchi à la question du genre et recontextualisé les pratiques des femmes et personnes fluides autochtones dans l'objectif de situer le contexte sociohistorique, politique et juridique dans lequel les artistes participantes s'inscrivaient. L'idée d'une complémentarité des rôles entre les membres

des groupes, nations ou clans est prégnante dans les discours écrits et dans la littérature étudiée par ou avec des femmes et personnes non binaires autochtones.

Si ces discours ont d'abord eu des résonances au sein des mouvements féministes et ont trouvé une niche dans cette littérature, durant les années 1970-1980, ils ont ensuite connu un essor vers ce qui allait devenir le champ des études autochtones et les épistémologies autochtones. Ce n'est pas que les revendications des femmes autochtones n'étaient plus valides ou n'ont plus de raison d'être, même aujourd'hui. En fait, avec l'émergence des épistémologies autochtones, selon moi, les affirmations des femmes passent particulièrement par une normativité ancrée, une incorporation assumée, respectueuse des genres, et en relation au territoire des ancêtres. Auparavant en lutte avec le pouvoir politique colonial instauré au sein même des communautés, aujourd'hui, les femmes et personnes fluides assurent davantage une présence en territoire, mais aussi dans tous les espaces possibles, en art, dans la culture, la politique, la famille, la communauté, le droit, etc. Elles ne renversent pas complètement le pouvoir, mais acquièrent quand même la possibilité d'altérer la vision des non-Autochtones sur le territoire par leur présence.

Par ces propositions « dé ou regenerées », ou des réflexions queers et « kwe » au sens de L. B. Simpson (2017), les discours écrits repérés dans les textes sur ou par des femmes, en art notamment, passent par d'autres modalités d'expression de leur agentivité : celles de la célébration des savoirs des cultures autochtones à travers un mode de vie incluant l'art et la créativité, « l'art pour la vie », comme l'a si bien formulé Marie-Andrée Gill (2022). Si certains parlent de résurgence des voix qui s'élèvent, comme celles de Coulthard (2018), Kovach (2009) ou L. B. Simpson (2011), pour inverser le pouvoir de faire sens, en dehors des institutions coloniales, qu'elles soient universitaires, artistiques ou politiques, il me semble devoir surtout parler d'affirmations et de (ré)affirmations plurielles. Elles trouvent une niche dans l'époque postmoderne, par un décloisonnement des modes d'être au monde en général, mais s'inscrivent davantage dans une continuité des affirmations autochtones. Les femmes et personnes fluides reprennent et affirment leurs rôles de médiatrices sociales par la collaboration, la mise en valeur des pratiques et des langues autochtones à travers les créations, les cérémonies et les rituels performés, par exemple (Bazin et Bensa, 1994).

Puis, au chapitre II, j'ai documenté la fracture numérique et médiatique subie par des Autochtones au Kepek, puisque de nombreux textes et articles ont abordé ces sujets, comme ceux de Ginsberg (1991), Aubin (2012), Picard (1982a, 1982b), etc. Il a fallu un temps avant que les arts médiatiques, la vidéo-installation médiatique et numérique à proprement parler soient adoptés par les Autochtones comme outils de création, car dans les années 1960, ils les concevaient surtout comme outils de colonisation, notamment durant l'Expo 67, comme je l'ai expliqué. Mais le virage vers d'autres conceptions des médias s'est opéré doucement, d'abord en cinéma puis, au courant des années 1980, chez les artistes en arts visuels autochtones. Carl Beam, Jane Ash Poitras ou Edward Poitras sont de ceux qui ont proposé des stratégies artistiques décoloniales de renversement des images coloniales dans des œuvres mixtes médiatiques.

Dans les années 1990, ce renversement semble intégré au dispositif médiatique, comme forme ou outil de communication. Ainsi, le média devient sculpture de décolonisation ou dispositif anticolonial, comme les sculptures médiatiques de Mike MacDonald, des totems de télévision, inspirés sans doute des humanoïdes et robots de Nam June Paik (1932-2006). Je pense aussi à l'installation interactive adoptant une cosmo-esthétique autochtone hautement relationnelle au territoire *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother*, de Rebecca Belmore. Ce n'est qu'au tournant du millénaire que plusieurs artistes vont accéder à ces outils, de plus en plus légers et moins onéreux, je parle ici d'une certaine démocratisation des outils technologiques et numériques. Dans ce deuxième chapitre, j'ai encore une fois documenté une double fracture, l'une relative aux non-Autochtones et l'autre, au milieu des arts autochtones, dominé par des artistes de langue anglaise, par l'exemple des projets d'arts médiatiques portés par le Banff Centre for the Arts dès 1994 (Winter et Boudreau, 2018). Je n'ai pas été étonnée de remarquer l'absence d'une histoire des arts médiatiques et numériques au Québec, pour les Autochtones, en français, sauf, bien entendu, les projets annonciateurs de Jason Lewis et Skawennati, surtout axés vers les créations en ligne et le futurisme autochtone (Dillon, 2012; Gore, 2013). Ces deux chapitres m'ont permis d'avoir un aperçu du terrain de développement des arts médiatiques et du contexte colonial.

Toujours dans la première partie, au chapitre III, j'ai élaboré un cadre conceptuel. Je me suis inspirée des écrits sur les épistémologies autochtones, qui sont relativement nouveaux. Ce n'est pas qu'elles n'existaient pas avant, mais elles n'étaient pas documentées par et pour les Autochtones. C'est la prise de parole des Autochtones en recherche, la maîtrise d'un vocabulaire,

la mobilisation des langues et des pratiques autochtones, une manière d'écrire et de conceptualiser la recherche qui ont entraîné le développement de ce champ, à la fois anticolonial, s'opposant à toute initiative coloniale, mais aussi décolonial dans le processus de déconstruction des connaissances et des discriminations épistémiques. J'ai constaté que ces épistémologies sont inspirées principalement des savoirs et des langues autochtones. Elles permettent de cibler d'autres objets de recherche, d'autres problématiques, elles permettent aussi de concevoir les supports médiatiques autrement, à la lumière des récits autochtones, des conceptions du monde distinctes, comme l'a fait Loft (2005), en adoptant la perspective de Coyote, qui considérait qu'ils étaient des cadeaux, des dons. J'ai exploré en quoi cet objet de recherche est différent, mobilise des concepts, des méthodologies différentes et façonne des concepts issus des textes en arts médiatiques, comme l'immersion, l'interactivité ou encore « l'embodiment » et l'effet de présence. Je me suis gardée de transposer ces concepts des arts médiatiques aux pratiques des artistes participantes dans le cadre théorique.

En ce qui concerne l'intégration d'une perspective du genre, j'ai pensé que le texte de Cheryl L'Hirondelle (2014), qui présente le rôle social et créatif porté par les femmes cries, sa nation, et par certaines personnes fluides était pertinent. Sa proposition sur la codification des courtepintes cries et des vêtements encodés de récits et de symboles me semblait inspirante pour penser les codes binaires numériques. Elle confère du pouvoir social aux femmes et personnes fluides en relation aux pratiques médiatiques et numériques, n'hésitant pas à parler d'encodage visuel ancestral, redonnant le rôle de médiatrice sociale aux artistes qui s'aventurent dans l'usage du numérique en art. Par conséquent, la proposition d'une théorie des communications autochtones de Steven Loft (2014b), une médiacologie, prenait tout son sens pour moi, en lui insufflant une perspective de genre. C'est la continuité des visions autochtones qui a primé dans mes analyses et réflexions. Alors non seulement il y aurait traversée des disciplines de création, du perlage aux dessins, aux photographies puis aux images numérisées, des perles aux pixels, mais en plus, il y a une possible imbrication des épistémologies autochtones dans les récits de pratiques et les œuvres. Ces réflexions m'ont servi de spectre d'analyse pour les récits et ensuite pour les œuvres, pour répondre au deuxième objectif de la thèse.

Dans les textes sur les épistémologies autochtones mentionnées dans le cadre conceptuel, en plus, la notion de *kwe* de Leanne Betasamosake Simpson (2017) insufflait aussi une certaine idée de la

reprise de pouvoir par des femmes et des personnes de genre fluide. Ce pouvoir passe par le transfert d'un médium à l'autre, mais aussi par l'importance du rôle social et de sa fluidité. C'est la possibilité de se définir, de se donner une identité de genre fluide, souple, correspondant à une certaine idée de la relationnalité complémentaire, documentée au chapitre 1. Puis, cela passe par une agentivité accrue dans les choix des rôles sociaux et créatifs possibles pour les participantes, qui entraînent une reconnaissance sociale enrichie au sein des communautés autochtones. Les réflexions de L. B. Simpson sur la décolonisation par une affirmation de souveraineté des femmes autochtones, transposées aux pratiques artistiques, s'inscrivent dans le mouvement de recherche sur les souverainetés visuelles autochtones, sur les affirmations actuelles des femmes et personnes fluides. Cela me semblait justement porteur d'un renversement des structures coloniales de pensée, documenté aux chapitres I et II. Le fait que je rencontre des femmes, des personnes de genre fluide allait aussi m'amener sur une piste décoloniale de la réflexion des catégories explorées en arts médiatiques et numériques, l'objectif étant la décolonisation de connaissances androgenrées et eurocentrées. Finalement, j'ai constaté à plusieurs reprises que les communautés autochtones anglophones étaient tellement en avance dans les réflexions épistémologiques, les affirmations des souverainetés visuelles numériques que la faille était immense. Il s'agit, comme le disait L'Hirondelle, d'une occasion à saisir pour documenter, vérifier comment c'est utilisé par les artistes.

Finalement, dans cette partie, au chapitre IV, j'ai élaboré une éthique et une méthodologie. J'ai misé sur des récits de pratiques en m'inspirant de l'oralité de Kovach (2009, 2010), mais aussi de la notion de *tipatshimun*, en nehlueun, et du récit de pratique de Bertaux (Bertaux, 1976, 1980, 2016). Mes rencontres ont modelé ma méthodologie, mes déplacements, à la rencontre des artistes; j'ai tenté de suivre leurs traces, *ashetateu* – suivre les pas de quelqu'un pour savoir d'où il vient. Mes analyses m'ont permis de repérer 14 thèmes, incluant des sous-thèmes issus des récits des artistes, que j'ai placés dans un tableau. J'ai aussi instauré un protocole éthique, j'ai fait approuver une série de valeurs clés pour la cueillette et le processus et je me suis inspirée du concept d'*uitshiteiemeu*. Cette expression innue est utilisée pour désigner une personne qui a les mêmes qualités de cœur qu'une autre et, en ce sens, les participantes et moi avons à plusieurs égards fourni les efforts afin de préserver et respecter nos relations respectives. Par exemple, Natasia Mukash m'a demandé précisément de ne pas parler de systèmes de croyances, car ce n'était pas des

croyances, mais une réalité pour elle. J'ai donc décidé que le terme cosmologie était préférable. C'est aussi à la suite de ces conversations que le concept de *médiacosmologie* m'a semblé juste. Une personne s'est également présentée comme étant de genre fluide et j'ai donc précisé dans les chapitres la non-binarité, sans toutefois la concevoir comme notion forte de ma thèse. Comme je procédais par la méthode boule de neige et relationnelle autochtone, les artistes rencontrées n'étaient pas nécessairement des artistes du multimédia ou des arts numériques, mais elles ont eu l'occasion d'en faire une exploration avant notre rencontre.

Dans la deuxième partie de la thèse, au chapitre VI, j'ai présenté les résultats de mes analyses. Ma recherche m'a amenée, sans que ce fût l'objectif au départ, à approcher des artistes qui ont une pratique reconnue au sein des institutions d'art au Québec, mais aussi d'autres qui ont des pratiques en marge. Elles ont généralement accédé à une éducation postsecondaire et ont suivi diverses formations à l'extérieur de la communauté. Elles ont aussi combiné ces apprentissages aux connaissances ancestrales, par des formations en forêt, des cours de langue, des apprentissages avec des aînés, etc. J'ai exploré la manière de concilier le cadre conceptuel avec les catégories émiques des récits. Des liens étaient-ils possibles? Devais-je en établir, si je respectais l'esprit décolonial d'une recherche? La mise en mots du *modus operandi* évoqué par Garneau (2020b) a été un exercice de gymnastique intellectuelle très complexe. La pluralité des pratiques et la diversité des trajectoires des artistes participantes du Kepek m'amenaient à relativiser le concept de médiacosmologie de Loft. Les thématiques des artistes sont pragmatiques et n'induisent pas d'emblée des qualités cosmologiques aux médias. Mais plusieurs n'hésitent pas à parler des cosmologies, c'est-à-dire des cérémonies, des rituels, des visions, des rêves, des récits, de certains éléments de la langue, du territoire, des esprits, du *kamantushit*, des spatiotemporalités interreliées, etc. Mais quelques-unes seulement ont tissé dans leurs récits des liens clairs avec les supports numériques.

Elles ont elles-mêmes proposé des œuvres qu'elles m'ont décrites en détail. J'ai essayé de raviver leur mémoire et leurs intentions. Une fois engagée dans la tâche de l'interprétation des œuvres à partir des récits, je me suis rendu compte que l'analyse de neuf créations était trop longue dans le cadre d'une thèse. Elles étaient à la fois la trace visuelle de leurs réflexions sur un thème, que les artistes avaient exploré longuement, par exemple la connexion au territoire, et une création sensible qui pouvait m'influencer dans mes interprétations et ma propre réflexion, à travers ma sensibilité

émotive, physique, etc. J'avoue avoir fait preuve de naïveté en entamant aussi rapidement mes entrevues. J'aurais dû faire plus de préentrevues et commencer les analyses des œuvres avant de rencontrer autant d'artistes. Il est clair que chaque participante m'a donné de son temps et leur générosité était appréciée. Mais je ne pouvais pas parler de toutes les œuvres. J'ai donc choisi d'embrasser cette double dynamique mentale et sensible et de ne retenir que les œuvres qui engageaient mon corps, dans le but de m'inspirer du concept d'encorporation, au sens d'*embodiment*. J'ai donc effectué un choix partial, mais tout de même justifié. Mon corps allait me servir d'outil de construction des réflexions et des connaissances. Comprendre, c'est aussi faire, rencontrer, participer; apprendre par corps (Rennes, 2016). Certes, je devenais un canal, mais en même temps, je circonscrivais mes analyses aux installations, selon deux catégories : métacommunication et esthétique.

Dans la troisième partie, aux chapitres VII et VIII, j'ai analysé cinq installations. Les deux premières, soit celles de Caroline Monnet (*History Shall Speak for Itself*) et de Sophie Kurtness (*Connexions*), étaient critiques des supports médiatiques et présentaient une métacommunication et une métahistoire. Caroline Monnet pose un regard critique sur le cinéma et la représentation des femmes autochtones dans le passé. En entrelaçant leur autoreprésentation actuelle et la représentation réalisée par autrui, un « homme blanc » dans le passé, Monnet procède à un processus de citation d'archives visuelles numériques. Elle révèle et rappelle les failles de l'industrie cinématographique qui ont stéréotypé les femmes autochtones ou les ont carrément remplacées par des représentations manifestes. Elle utilise une remédiation (Bolter et Grusin, 1999) des images d'archives numérisées, liant les spatiotemporalités – passé, présent et futur – dans un même espace d'exposition, inscrivant l'œuvre en relation avec les réflexions épistémologiques autochtones. J'y ai vu un double mouvement de décolonisation et d'autochtonisation de l'espace d'exposition. Quant à Sophie, elle pose un regard critique sur l'omniprésence des outils numériques, comme elle l'a mentionné en entrevue. D'ailleurs, elle décolonise le processus de réalité augmentée, avec sa proposition de création de similitudes QR. Elle autochtonise l'usage de ces outils au sens de Lanzelius (2006), en utilisant le *nehluun*, brouillant les codes de lecture de l'interactivité à laquelle la personne qui participe s'engage. Elle informe sur la colonialité des supports et des institutions médiatiques, mais aussi sur leur omniprésence qui, en quelque sorte, peut provoquer une déconnexion du territoire, des animaux, de la flore et de la communauté. Elle rappelle

l'importance de la connexion au Nitassinan. Enfin, toutes deux proposent une présence des femmes autochtones affirmée, à la fois dans les milieux des arts visuels, mais aussi dans les territoires.

Les trois cas exemplaires suivants, analysés au chapitre VIII, sont les œuvres *Kushapetshekan/Kosapitcikan – Épier l'autre monde* d'Eruoma Awashish, Mekey Ottawa et Jani Bellefleur-Kaltush; *Katajjausivallaat, le rythme bercé*, de Niap Saunders; et *L'arbre sacré*, de Sonia Robertson. Ces installations immersives poétiques invitent à la communion avec le territoire physique et imaginaire. *L'arbre sacré* était comme une « promenade en forêt », comme l'a déjà mentionné feu Elizabeth Kaine. Le territoire et les pratiques résonnent visuellement et par l'ambiance sonore dans l'espace de la galerie, par une organisation circulaire, voire sphérique, qui engage le corps du spectateur et tous ses sens. Les deux autres installations présentaient une certaine représentation des dispositifs de communication ancestraux : l'un avec « l'autre monde », et l'autre, à travers le corps des femmes inuit par le *katajjaniq*. En ce sens, la voix et le chant sont des dispositifs de communication et de médiation ancestraux des peuples inuit. Ils permettent une médiation sociale (Bazin et Bensa, 1994) ou, comme le disait Villeneuve (2010), « la relation entre la voix et le corps à travers la geste du conteur, les liens entre les différentes parties du corps et ses parures, mais aussi entre les corps eux-mêmes et leur relation à un espace ritualisé à travers la danse, etc. » (p. 39). Les propositions invitent à l'intériorité, à l'intime. L'une par les enregistrements sonores de chants, la voix de l'intérieur, gutturale, accessibles avec les écouteurs, l'autre en pénétrant dans un cylindre sombre où une série de projections sonorisées est présentée. Dans les deux derniers cas, j'étais en immersion multisensorielle et corporelle, notamment par l'effet engendré dans le cylindre, qui circonscrit à un espace restreint le son, ses vibrations sur le corps du visiteur. Encore une fois, l'affirmation de la présence des femmes autochtones dans le territoire, dans les milieux de l'art est probante. Elles viennent renverser une certaine idée de leur absence des territoires ancestraux. Elles actualisent des savoirs autochtones et décolonisent les espaces d'exposition.

8.2 Du campement aux œuvres installatives

Tout au long de cette thèse, je me suis questionnée sur la manière dont les artistes mobilisaient les supports médiatiques et numériques dans leurs pratiques créatives, à travers leurs récits et leurs œuvres. J'ai tenté d'explorer leurs pratiques pour savoir si elles impliquaient des efforts pour

décoloniser ou résister au pouvoir colonial ou si elles revitalisaient plutôt les savoirs autochtones et, par le fait même, alimentaient les épistémologies, en autochtonisant la mobilisation de ces outils. Je dirais en fait que les deux mouvements sont présents. Leur décolonisation transparaissait soit par les transformations des représentations des femmes autochtones, pour mettre au jour la violence visuelle et leur effacement, soit en mettant au défi les politiques assimilatrices en matière de langue, comme ce fut le cas quand il s'agit d'usage des langues autochtones uniquement, sans traduction, en art. Elles proposaient aussi de valoriser la transmission des connaissances de leurs ancêtres en les mettant en lumière, entraînant leur actualisation.

Contrairement à Nancy Marie Miltho (1998), qui écrivait que les installations sont une pratique nouvelle pour les Autochtones, j'en suis venue à les situer en continuité de l'image de la femme nomade « débrouillarde et forte » (Bousquet *et al.*, 2017). Celle-ci installe son campement, fabrique et pose ses collets et construit sa maison (*home*), invite à partager des histoires et à fabriquer les mordillages en écorces de bouleau. Pour moi, l'action concertée pour organiser l'installation, avec cet esprit de sororité, de communauté et de créativité, fait partie des pratiques ancestrales, comme l'ont fait Meky, Eruoma et Jani ou encore Caroline Monnet et ses « sœurs ». C'est aussi la dynamique de Sonia, qui a mobilisé bon nombre d'amis pour monter pierres et arbre dans la galerie. C'est l'esprit du campement, de l'installation des sites de vie des nomades. Alors que les hommes européens (explorateurs, missionnaires, ethnologues, etc.) affirmaient que les tâches des femmes étaient ingrates, qu'elles faisaient les besognes les plus difficiles pendant que les hommes se reposaient au camp, je crois plutôt que c'est une source de force vive et créative. L'investissement du lieu par l'artiste / par l'installation d'une tente ou une installation créative, éphémère ou non, que ce soit pour les activités de vie ou en mobilisant des images en mouvement, des sons, des objets, témoigne de la continuité des pratiques de vie. Cela témoigne également de l'esprit des échanges et du *makusham*. S'appuyant sur les réflexions de Didi Huberman, Pascale Weber (2003) rappelait justement que le

lieu dans lequel on s'installe devient le prolongement du corps que l'on habite; il repousse les limites de ce que l'on est, comme individu, comme artiste. Et comme souvent lorsque l'on agrandit son territoire, c'est en faisant des incursions sur celui d'un autre (p. 109).

À mon avis, lorsque nous créons ensemble, les limites territoriales s'amenuisent dans nos esprits. C'est le projet créatif et les codes culturels partagés par nos communautés qui priment. *Mamu*, ensemble, nous créons et habitons l'espace, le territoire.

Les installations mobilisent en plus le corps des spect-acteurs, en stimulant les sens, mais aussi par le mouvement, l'affect et la kinesthésie. Certes, c'est une des caractéristiques de ce type d'art, mais les participantes ont réussi à partager une part des relations ancestrales significatives avec le territoire, une relation qui commande une incorporation. Cela s'inscrit dans une continuité qui brouille les spatiotemporalités du territoire aux espaces d'exposition. Les artistes combinent avec justesse des spatiotemporalités cycliques et circulaires et affirment une présence des femmes *mishtaiskueuat* et personnes fluides assumées. Ces artistes font usage des supports médiatiques en y intégrant les valeurs de leurs épistémologies, de leurs systèmes de pensée, de leurs cosmologies, de leurs langues, de leurs cultures.

En plus, cette idée de communion, propre à l'installation, n'est pas sans rappeler les visions du monde autochtone évoquées par Loft, L'Hirondelle et les autres qui ont pensé les médiacosmologies. L'idée que les outils de communication soient aussi médiation de rites et de cérémonies, de symboles et de communautés témoigne de l'ingéniosité des artistes et des créatrices qui actualisent les ontologies de leur nation à travers différents supports médiatiques. Elles proposent une reconfiguration des rituels dans une installation médiatique immersive, évoquant le mystère de la pratique, des cérémonies, des relations osmotiques avec le territoire et de la sororité. Ils se présentent surtout comme outils de détournement de certains interdits ou des pratiques parfois attribuées traditionnellement aux hommes : *teuehikan*, *kushapetshekan*, sculpture sur pierre. En les contournant, sans contrevenir aux valeurs de leurs communautés, elles valorisent les modes de communication ancestraux, « sacralisent » les pratiques et les appartenances (*belongings*). Ils permettent de pratiquer quelque chose qui s'apparente au concept de *biskabiiyang*, un retour vers l'arrière, « a reengagement with the things we have left behind, a reemergence » (L. B. Simpson, 2011, p. 17). N'y a-t-il pas là un moyen puissant pour ces femmes autochtones d'affirmer une présence en territoire et dans les milieux artistiques, sans rompre avec les systèmes de valeurs?

Mais la théorie de médiacosmologie de Loft me semble utopique et n'a pas été évoquée par les onze participantes. En aucun cas il n'est possible de penser que les cérémonies, les rituels, les

esprits des ancêtres, les milieux naturels peuvent être simplement transposés, transférés par des supports numériques ou que ces relations sont réactivées dans les plateformes d'Internet. La relation osmotique au territoire, marqué par une présence ancestrale, familiale et de parenté élargie, est capitale. Elle est plus qu'émotive et affective, elle est aussi liée aux langues, qui présentent une conception du monde différente, comme l'a raconté Joséphine Bacon ou encore Meko Ottawa, qui disait en conférence que « se souvenir » en atikamekw se dit *nimikowiwin*, « avoir dans le sang » (miko/sang). Et même l'arrivée d'Internet, qui ravive un esprit relationnel, ne peut remplacer la relation en présence les uns aux autres. La puissance de ces cérémonies serait aussi trop importante, selon les participantes.

Alors que les textes non autochtones sur les installations médiatiques et numériques traitent des spatiotemporalités en rupture et d'« effets de présence » comme des absences, les réflexions sur les épistémologies autochtones ne présentent pas ces questions de cette manière et n'ont pas la même résonance. L'espace de la galerie est organisé pour (re)territorialiser les cosmologies autochtones et leurs ontologies, sans pour autant les déterritorialiser. Les espaces sombres et les espaces de lumière sont judicieusement pensés; les objets « sacralisés », appartenances, parfois bénis, les images et les sons créent une immersion dans l'environnement des ancêtres; la présence du territoire, des animaux, des esprits et l'odeur du sapinage enveloppent comme lors d'une soirée près du feu. Je crois me trouver dans les interstices, entre les espaces et les territorialités, là où les vibrations du monde habitent. Il me semble voir là un nœud épistémologique patent. C'est un sujet qui m'a semblé porteur pour d'autres recherches. En ce sens, l'idée des médiacoscologies est intéressante, mais il faut faire un pas de côté et l'expliquer autrement, de manière moins essentialisante.

Pour moi, ce territoire d'expression en art, par l'usage d'outils médiatiques et numériques, est tout de même un lieu de (ré)affirmation, un espace de bravoure. Car si ce milieu médiatique et des arts numériques est dominé principalement par des hommes, des femmes autochtones ont le potentiel d'y exceller si les occasions sont présentes, sont accessibles, sans contrainte et que les artistes y sont intéressées. Dans tous les cas, la galerie OBORO de Montréal a joué un rôle important dans la création de deux œuvres. Les galeries et les centres d'artistes qui offrent des occasions de développement de ces pratiques aux artistes autochtones ont été assurément indispensables à l'ensemble des créations à l'étude dans cette thèse. L'œuvre d'Eruoma, Meko et Jani a été achetée

et exécutée par le Musée des beaux-arts de Montréal. Il y a donc des fonds et des énergies investis pas ces institutions pour transformer les pratiques. Les initiatives sont décoloniales, en ce sens qu'elles essaient d'offrir les ressources, l'espace pour que ces œuvres voient le jour. Je peux donc affirmer que lorsque les occasions sont offertes aux artistes de travailler les outils médiatiques, avec des moyens, elles relèvent le défi avec audace. L'idée d'espace de bravoure, *brave space* (Arao et Clemens, 2013), me semble aussi porteuse dans mes futures recherches. Certes, il est possible d'offrir des espaces de sécurité, mais nos ancêtres ont traversé des contrées mystérieuses. Ils ont fait preuve de grande bravoure. Les artistes, des exemples de « power house », puissantes, sont braves.

Enfin, si plusieurs personnes critiquent une certaine idée de l'autochtonisation des institutions, affirmant qu'elles sont coloniales et qu'il faut les décoloniser avant de pouvoir y intégrer les valeurs des Premières Nations, je dirais que pour les outils numériques en ce moment, ce n'est pas toujours souhaitable. C'est aussi une conversation que j'ai eue avec Sophie Kurtness, graphiste, qui dira que les logiciels sont très fonctionnels. Idem du côté de Uhu Labos nomades, une entreprise innu-québécoise d'art numérique. Stephan Pipan Nepton me disait que les mots en innu sont longs et seraient difficilement adaptables aux plateformes. Ce n'est pas qu'il ne faille pas utiliser les outils médiatiques et numériques ni les adapter. Cela a bien été fait pour le jeu vidéo *Tshakapesh et l'aventure des quartz roses*¹⁵⁶ ou certaines plateformes de langues, ou encore pour le clavier en inuktitut. Mais créer une programmation en innu, avec des plateformes en innu n'est pas encore envisageable. Il y a du moins des initiatives intéressantes pour l'apprentissage des langues autochtones et qui impliquent d'ailleurs les nouvelles intelligences artificielles.

8.3 Limites de la recherche

J'ai rencontré de nombreuses limites à cette recherche. D'abord, la personne qui s'y réfère ne peut déduire des généralités sur les pratiques de toutes les femmes et personnes fluides autochtones. Il s'agit de pratiques spécifiques à des artistes en constante transformation, qui ont accepté de participer à cette recherche à ce moment de leur vie. Il me semble, par conséquent, que son utilité

¹⁵⁶ Le lecteur peut consulter le site suivant : <https://www.gamesfromquebec.com/jeuxvideo/tshakapesh-and-the-quest-for-rose-quartz/>.

pratique dépend des communautés, notamment car elle ne répond pas à un problème concret à résoudre. En ce sens, je m'éloigne des recommandations de beaucoup d'écrits critiques autochtones. Mais je réussis à écrire une partie d'une histoire des arts médiatiques et numériques autochtones au Kepek qui était lacunaire. D'ailleurs, le style d'écriture que j'ai adopté n'est pas aisé à lire. J'ai essayé de simplifier, mais je sais que plusieurs concepts, le vocabulaire, les questions qui ont émergé durant la rédaction m'ont éloignée du public autochtone. Je dois donc penser à des outils pour partager mes apprentissages, plus simplement.

En ce sens, j'ai dû créer cet ouvrage en puisant dans plusieurs disciplines : histoire de l'art, médias et communications, puis cinéma et photographie. Il n'y avait que peu d'écrits qui traitaient précisément de mon objet de recherche. Deux livres ont été incontournables pour mes réflexions, très peu de réflexions issues des épistémologies du Kepek s'y trouvaient. Les textes provenaient parfois des Plaines, de la Colombie-Britannique, etc. Cela me semblait loin des épistémologies autochtones au Kepek ou du récit de Tshakapesh. Ils étaient autrement davantage axés sur le cinéma ou sur l'histoire des médias dans les communautés. Enfin, il me semble que ce croisement entre communication et arts médiatiques autochtones était à faire, à réfléchir.

Cela m'amène vers une autre limite. En déterminant le Kepek comme aire géographique, je me retrouvais quand même à amalgamer plusieurs nations qui ont des épistémologies distinctes, des savoirs, des langues et des récits différents. L'idée de la recherche par nation aurait, je crois, été préférable, mais j'aurais peut-être eu de la difficulté à trouver des artistes qui s'intéressent aux arts médiatiques et numériques. Je me suis dit à maintes reprises que j'aurais dû circonscrire davantage ma question de départ. Mais j'avais déjà effectué les entrevues, j'avais classé les thématiques et je persistais à y donner du sens. J'ai tout de même fonctionné selon des épistémologies relationnelles. Les choix difficiles que j'ai par conséquent dû effectuer m'ont grandement troublée. J'ai évacué quatre créations et j'ai eu le sentiment de manquer de respect aux participantes. Je souhaite donc, pour les prochaines années, proposer une série d'articles sur ces créations et pratiques qui méritent d'être documentées.

Un autre point m'a semblé difficile : le caractère sacré, ou secret, de certains aspects des cosmologies autochtones. J'ai trouvé ardu de parler de l'œuvre sans transgresser moi-même le projet des artistes et les désirs des aînés et aînées qui ont partagé leurs connaissances. Il y a une

part de mystère à laquelle je suis aussi soumise comme chercheuse, par respect pour les participantes qui ont déjà donné leur parole aux aînés et par respect pour les ancêtres, mes ancêtres. Il y a plusieurs aspects qui ne sont pas écrits, répertoriés, expliqués, à cause de leur caractère sacré.

Finalement, je dois avouer qu'effectuer une recherche en embrassant les épistémologies autochtones est une tâche qui ne correspond pas aux modalités universitaires du doctorat. Enfin, je n'y suis pas arrivée comme je l'aurais voulu. J'aurais voulu m'inspirer de mes visions, de mes expériences personnelles et de mes apprentissages en relation avec ma parenté élargie. Il me semble aussi que le ressenti fait partie des affirmations autochtones contemporaines en recherche. J'ai dû couper dans beaucoup d'éléments qui auraient pu être fructueux ou du moins ouvrir vers d'autres réflexions. Mais cela ne fait pas partie de l'exercice de la thèse et à mon avis, c'est une faille. Pour les prochaines générations de chercheurs et chercheuses autochtones, il faudrait faire autrement, en leur donnant la liberté d'intégrer certaines dimensions cosmologiques ou relationnelles à la production de la connaissance, pourvu que ce soit nommé. Par exemple, dès le début de ma scolarité, j'avais énormément de visions et j'ai fait beaucoup de rêves significatifs. J'ai aussi eu des conversations avec des membres de ma famille. Je les ai notées dans un carnet, mais je n'en parle pas dans la thèse. Alors, pourquoi ne pas considérer les connaissances acquises en relation avec le territoire et les non-humains dans une thèse? Comme l'a déjà dit James Murray Saint-Clair, « [t]he land is a library »¹⁵⁷. Certes, ces connaissances sortent du type de documentation dont on fait usage dans la recherche occidentale : les livres, les articles et les expériences contrôlées, sources à l'appui. Mais le savoir autochtone est un autre savoir, qui peut faire émerger d'autres questions, d'autres manières d'aborder ces questions, et il faut les documenter si on veut les mobiliser complètement. Si en plus on prend en compte l'agentivité des non-humains, la question de la représenter, de l'expliquer, de l'envisager constitue un défi de taille. Car c'est aussi la pratique discursive employée en science qui fait naître les champs de recherche. Et celui des études autochtones n'est pas né de recherches scientifiques seulement. Il a émergé des récits, de la poésie, de la créativité des ancêtres et de l'oralité. Il y a une lutte épistémique en marche et elle n'est pas étrangère à la rédaction d'ouvrages théoriques. Comme le disait Wilson, « [r]esearch is Ceremony ». Et

¹⁵⁷ Il s'agit d'une phrase notée dans le cadre du cours que j'ai suivi en 2018 au Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal intitulé « Résurgence et relationalité : corps, récits, et épistémologies autochtones ».

d'ailleurs, si la décolonisation n'est pas une métaphore, il faut la faire jusque dans la production écrite des jeunes chercheurs et chercheuses autochtones.

8.4 Quelques pas vers d'autres projets

Cette dernière réflexion m'amène donc vers d'autres projets. Je crois que j'ai réussi tout de même à trouver une place en étant *Ne ka uitsheuet* : celle qui accompagne. C'est d'ailleurs intéressant que dans les derniers mois de rédaction de ma thèse, j'aie participé à un projet collaboratif d'accompagnement de conservation avec Sonia Robertson, Soleil Launière, Marie-Andrée Gill et Sophie Kurtness, où les artistes de Mashteuiatsh s'engageaient à faire une œuvre sur le thème de leur relation avec le territoire, au LOBE, à Saguenay. J'ai accompagné Sonia dans sa recherche en pratique de conservation. Le projet s'est ensuite transposé, à l'aide de mes relations, en exposition temporaire à la Galerie de l'UQAM, à l'hiver 2023. Toutes les artistes ont proposé une installation, occupant tout l'espace de la salle avec des éléments sonores et visuels, immersifs et même interactifs. N'y a-t-il pas là une invitation à plonger dans nos territoires, par une expérience transformatrice où s'actualisent nos mémoires, inscrites dans nos corps, nos expériences, où les spatiotemporalités s'imbriquent les unes aux autres, comme les cycles des saisons?

À mon avis, l'idée d'une normativité ancrée est au cœur de l'expérience autochtone et de ses installations vidéo et sonores ou photographiques qui engagent le corps, dans ses sens, dans un espace transformé. Ce sont des femmes des communautés et vivant hors de la communauté qui les ont proposées. Ne viennent-elles pas à leur manière affirmer une présence souveraine dans les territoires imaginaires, une souveraineté visuelle qui transgresse les limites de la salle d'exposition pour ouvrir vers les territoires des ancêtres? Puisqu'elles ont été effacées trop longtemps de l'histoire des arts visuels, de l'espace public, des communautés aussi, elles ont la possibilité, par ces espaces, d'actualiser les liens aux territoires et aux nations.

Il me semble finalement que mon statut de chercheuse ilnue-abénakise-québécoise au Kepek me permet de mettre à l'épreuve les conceptions proposées ou encore assumées dans les milieux scientifiques eurocentrés. Et si c'était l'intentionnalité qui était la clé? La décolonisation et les manières de concevoir les questions en recherche doivent provenir de nos imaginaires, de nos mémoires, de nos visions du monde, qui prennent en compte ce processus de recherche décolonial.

Ne faut-il pas connaître de l'intérieur les configurations et mécanismes coloniaux et argumentatifs des scientifiques et des milieux universitaires pour penser les décolonialités épistémiques, tout comme il faut rencontrer dans l'intimité les membres des communautés autochtones pour saisir une part des mémoires et des expériences coloniales?

ANNEXE 1
FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT
(PARTICIPANT.E)



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (participant.e)

Titre de la thèse : Identités et cosmologies autochtones à l'ère du numérique : les réseaux sociaux comme leviers de résistance et d'autonomisation pour les femmes autochtones artistes
--

IDENTIFICATION

Étudiante chercheuse :	Caroline N. Hotte
Département, centre ou institut :	Département de sciences des religions, UQAM
Adresse postale :	Pavillon Thérèse-Casgrain 455, boul. René-Lévesque Est 3 ^e étage, local W-3020
Adresse courriel :	hotte.caroline@courrier.uqam.ca
Téléphone :	514 442-1485

Direction de recherche :	Laurent Jérôme
Département, centre ou institut :	Département de sciences des religions, UQAM
Adresse postale :	Pavillon Thérèse-Casgrain 455, boul. René-Lévesque Est 3 ^e étage, local W-3020
Adresse courriel :	jerome.laurent@uqam.ca
Téléphone :	514 987-3000, poste 2070

Codirection de recherche :	Suzy Basile
Département, centre ou institut :	École d'études autochtones, UQAT Campus de Val-d'Or 675, 1 ^{re} avenue, local 4321 Val-d'Or
Adresse courriel :	suzy.basile@uqat.ca
Téléphone :	819 874-8728, poste 6336

Vous êtes invitée à prendre part à cette entrevue visant à documenter les parcours des femmes artistes autochtones et inuit émergentes et l'utilisation des outils médiatiques et numériques dans leurs pratiques artistiques. Avant d'accepter de signer ce formulaire, veuillez le lire attentivement et considérer, s'il vous plaît, ce qui suit.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et les inconvénients de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Si vous avez des doutes, des incompréhensions ou des demandes de précisions, je vous invite à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

DESCRIPTION DU PROJET :

L'objet de cette recherche est d'observer et d'analyser les expressions artistiques des femmes autochtones au Québec et leur appropriation d'outils médiatique et numériques. Dans ce contexte, en quoi l'utilisation des technologies favorise-t-elle une autonomisation (*empowerment*) des femmes autochtones et inuit? En quoi l'utilisation des technologies agit-elle comme levier de résistance et d'affirmation des identités autochtones et inuit au Québec?

OBJECTIFS :

- 1) Documenter les parcours et les expériences de vie des femmes artistes autochtones et inuit et leurs points de vue sur la société actuelle.
- 2) Identifier les différentes façons dont les femmes artistes s'approprient les outils numériques.
- 3) Analyser l'impact de ces pratiques et de ces appropriations sur leurs manières de voir le monde et d'agir dans la société actuelle.

PROCÉDURES :

Durée de déroulement du projet : du 1^{er} janvier 2019 au 30 mars 2022

Nature de votre participation : Si vous acceptez de participer (en répondant « oui » à la question ci-dessous), vous serez dans un premier temps appelée à répondre à une préentrevue ou un cercle de partage. Nous réaliserons ensuite une entrevue individuelle semi-dirigée d'une durée de 60 à 90 minutes. Je mènerai ces entrevues en français ou en anglais, selon votre préférence. Si vous préférez utiliser une langue maternelle autochtone, un traducteur sera approché pour répondre à votre besoin.

Vous serez invitée à partager, raconter, illustrer, avec vos créations si vous le jugez utile, vos expériences des outils numériques et réseaux sociaux du Web dans votre pratique.

Les données de cette entrevue, c'est-à-dire des extraits de vos propos, des photographies et des documents visuels, pourront être utilisées, avec votre autorisation (voir ci-dessous) pour la rédaction de cette thèse et d'articles scientifiques découlant de cette recherche.

Ces entrevues pourront avoir lieu dans l'endroit de votre choix. Avec votre permission (voir ci-dessous), l'entrevue sera enregistrée au moyen d'un magnétophone numérique dans le but de transcrire et d'analyser le contenu. Un interprète peut aussi être embauché pour l'occasion, si vous le souhaitez.

PROCÉDURE(S) OU TÂCHES DEMANDÉES AU PARTICIPANT

Les entrevues porteront sur un ou plusieurs des thèmes suivants :

Parcours artistique des artistes.

Historique de leur utilisation ou non des médias numériques et socionumériques.

Identification des technologies liées à la création (pourquoi, comment, description d'une ou deux œuvres...).

Réflexions sur les technologies numériques (avantages, désavantages, droits d'auteurs, propriété intellectuelle, appropriation culturelle, défis, projets à venir, etc.).

Vous serez invitée à répondre à des questions lors d'une entrevue de 60 à 90 minutes, à vérifier les transcriptions de votre entrevue et à commenter les analyses préliminaires de la thèse.

RETOMBÉES, AVANTAGES ET RISQUES :

Vous ne retirerez personnellement pas d'avantage à participer à cette étude. Mais vous contribuerez à l'avancement des réflexions scientifiques, particulièrement des études autochtones au Québec et au Canada. Ce sera l'occasion de documenter le travail des femmes autochtones artistes au Québec, de vous exprimer sur votre pratique et votre utilisation des technologies numériques, dont les réseaux sociaux du Web.

Votre participation à cette recherche ne comporte aucun risque. Si vous souhaitez qu'une information demeure confidentielle pour protéger votre travail artistique, vos démarches, vos

relations avec la communauté artistique ou autochtone, vous pourrez le mentionner à tout moment avant, pendant ou après l’entrevue.

Il n’y a pas de risque d’inconfort associé à votre participation à cette rencontre. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante, de demander l’arrêt de l’entrevue ou de vous retirer du projet sans avoir à vous justifier.

Veillez svp choisir seulement UNE de ces deux possibilités :

J’accepte de participer à une préentrevue, comme répondant.e, ayant pour objectif d’évaluer la qualité des questions, les méthodes de recherche et d’apporter des suggestions, sous forme de cercle de partage ou d’entrevue individuelle.

ET J’accepte de participer à une entrevue individuelle.

OU

Je préfère ne pas participer à une préentrevue, mais j’accepte de participer à l’entrevue.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ

Les renseignements recueillis lors de l’entrevue individuelle sont confidentiels. La chercheuse aura accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription de même qu’une personne assistante de recherche qui assurera la transcription des enregistrements à l’écrit. Cette personne est aussi signataire d’un formulaire d’engagement à la confidentialité.

Les renseignements recueillis en cercle de partage (*focus group*) seront connus par les répondant.es du cercle seulement.

Le matériel d’entrevue (enregistrements numériques et transcriptions codés) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés sous clé et protégés sur mon ordinateur par un mot de passe pour la durée totale du projet de rédaction de cette thèse et des articles subséquents.

Chaque participante se verra remettre une copie de données contenant : le verbatim de son entrevue, les photos prises lors de l’entrevue, une copie des articles scientifiques finaux avant la dernière révision par les pairs. Des changements mineurs pourront alors être effectués.

Les données recueillies seront utilisées pour rédiger ma thèse, mais elles pourront aussi être utilisées pour la rédaction d’articles scientifiques au cours des cinq années suivant le dépôt de la thèse. Les données seront détruites cinq ans après le dépôt de ma thèse.

Les informations recueillies permettront de vous identifier, à moins que vous ne souhaitiez pas être identifiée. En tel cas, aucune information permettant de vous identifier ne sera divulguée publiquement. (Voir plus bas.)

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à cette entrevue est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer sans aucune contrainte ou pression extérieure. Vous avez le droit de retirer votre participation à n'importe quel moment, sans avoir à fournir de raison, ni à subir de préjudice quelconque. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits, à moins d'un accord de votre part (voir la section ci-dessous).

Votre accord à participer implique que vous acceptez que la chercheuse utilise les données pour rédiger une thèse de doctorat et des articles scientifiques.

INDEMNITÉ COMPENSATOIRE

Un montant de 50 \$, en espèces, par transfert bancaire, ou en carte-cadeau au centre d'art de l'UQAM vous sera offert pour votre participation.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez poser toutes les questions relatives à l'entrevue, son déroulement et l'ensemble du projet de recherche à l'étudiante-chercheuse Caroline N. Hotte.

Pour des questions supplémentaires sur le projet, sur votre participation et sur vos droits en tant que participante de recherche, ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec le directeur de thèse de la chercheuse responsable, Laurent Jérôme, professeur à l'Université du Québec à Montréal; tél. : 514 987-3000, poste 2070 ; courriel : jerome.laurent@uqam.ca ou la codirectrice.

Des questions sur vos droits? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE-FSH) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE-FSH : [Julie Sergent](mailto:Julie.Sergent), agente de recherche et de planification, au 514 987-3000, poste 3642 ou sergent.julie@uqam.ca.

CONSETEMENTS

Souhaitez-vous que votre identité demeure confidentielle dans le cadre du projet?

Oui Non

Acceptez-vous que l'entrevue soit enregistrée sur audio?

Oui Non

Acceptez-vous que l'entrevue soit enregistrée sur vidéo?

Oui Non

Désirez-vous que votre image soit brouillée dans les vidéos?

Oui Non

Acceptez-vous que l'on vous prenne en photo durant l'entrevue?

Oui Non

Acceptez-vous que ces photos et vidéos soient utilisées?

Oui Non

Acceptez-vous de partager des documents audio, visuels ou audiovisuels de votre travail artistique, que vous aurez sélectionnés, et qu'ils soient utilisés pour la rédaction et la publication de l'article scientifique?

Oui Non

Acceptez-vous de partager des documents disponibles dans les réseaux sociaux et médias numériques que vous utilisez?

Oui Non

Souhaitez-vous que la chercheuse demande votre approbation pour chaque vidéo, photo ou texte sélectionné dans votre profil numérique aux fins d'analyse?

Oui Non

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est importante pour la réalisation de notre projet. Nous tenons à vous remercier de votre collaboration.

CONSENTEMENT :

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction. Je reconnais aussi que la chercheuse a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer.

Je, soussignée, accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, nom

Signature

Date

Je, soussignée certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

____ Caroline Nepton Hotte _____

Prénom, nom

Signature

Date

ANNEXE 2
IMAGE SUPPLÉMENTAIRE

Speaking to our Mother, Ayum-ee-aawach oomama-mowan, Rebecca Belmore (1991)



ANNEXE 3

GRILLE D'ENTREVUE (NON DIRECTIVE)

Présentation :

- Si vous étiez devant un groupe de personnes, pour une présentation, que diriez-vous pour vous présenter?
- Voulez-vous m'indiquer votre âge ou sinon, votre groupe d'âge? (18-35, 36-45, 46-55, 56 et +)
- Comment décrivez-vous votre pratique?

Récit de la pratique :

- Quand avez-vous commencé votre pratique? Comment cela a débuté?
- Qui vous a aidée, encouragée?
- Dans votre communauté, votre famille, avez-vous obtenu du soutien?
- Avez-vous appris de vos aîné.e.s?
- Avez-vous étudié dans ce domaine? Étiez-vous autodidacte?
- Avez-vous rencontré des défis?
- Comment et en quoi?
- Racontez-moi comment cela s'est transformé.
- Que vouliez-vous faire?
- Comment?
- Quels médiums avez-vous privilégiés? Pourquoi?
- Comment l'avez-vous réalisé?
- Quels thèmes vouliez-vous exprimer?

Médias :

- Selon vous, c'est quoi l'art numérique?
- C'est quoi l'art médiatique?
- Avez-vous exploré ces médiums?
- Lesquels? Quand et comment?
- Aviez-vous des partenaires?
- Quelles thématiques par les médias avez-vous explorées et comment?
- Pourquoi employer des médias à ce moment? À quoi servent-ils?
- Qu'avez-vous voulu explorer? L'image, le son?
- C'était un défi? Pourquoi? Comment a-t-il été résolu?

Œuvres :

- Quelles œuvres emploient des médias?
- Décrivez-moi l'œuvre.
- Décrivez-moi le contexte de sa réalisation.
- Matières employées, partenariats, espaces d'exposition?

ANNEXE 4
LISTE DES THÈMES IDENTIFIÉS

1. Perception de l'appartenance autochtone
2. Perception de la pratique artistique
3. Description de la démarche des artistes
4. Perception d'une certaine définition de l'art
5. Thématiques explorées <ul style="list-style-type: none"> a. Représenter le sacré b. Le territoire c. Intimité d. Savoirs, transmission et mémoires e. Discrimination et stéréotypes des femmes f. Colonisation/décolonisation g. Exploration de l'espace, des lieux (<i>in situ</i>) h. Raconter des histoires (<i>storytelling</i>) i. Futurisme autochtone j. Médias et Internet k. Hybridité l. Matérialité, immatérialité, intangible m. Rituels et cérémonies n. Motifs et symboles o. Animaux et flore p. Langues autochtones
6. Formation des artistes en général et pour l'appropriation des médias
7. Parenté, relations influentes dans l'appropriation des médias
8. Description des usages des supports médiatiques et motivations des participantes <ul style="list-style-type: none"> a. Description positive de l'usage : éveille la curiosité, permet de créer des relations et collaborations, de décoloniser les outils médiatiques, d'autochtoniser les outils, de transmettre des valeurs autochtones, d'imaginer nos futurs autochtones, ouvre des possibilités, favorise l'autonomie, etc. b. Description négative de l'usage : complexité des logiciels, coûts, limites des outils connus, chronophage, désintéret, etc.

<p>9. Description des propriétés de l'œuvre par l'artiste</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Perception des modalités matérielles (supports technologiques et matériels explorés : photographie ou encore pierres, plumes, etc.) b. Perception des modalités sensorielles (ouïe, vue, toucher, etc.) c. Perception des modalités motrices (déplacement, mouvement, geste, équilibre, ressenti, etc.) d. Perception des modalités spatiotemporelles (espace et temps) e. Perception des modalités sémiotiques (icônes, symboles, indices) f. Perception des modalités cosmologiques (visions, rêves, esprits, rituels, cérémonies)
<p>10. Description de la stratégie médiatique artistique employée par l'artiste</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Photomontage b) Cadrage et plan (caméra, appareil photo) c) Mouvement de l'image et tridimensionnalité d) Environnement immersif, engagement du corps et mouvement e) Invisibiliser la technologie (immédiateté/hypermédiateté) f) Environnement interactif g) Documenter et archiver h) Représenter les cérémonies et les rituels i) Transférer des savoirs et pratiques j) Outils pour raconter (histoire, mythe, récit, etc.) k) Projet de réalité augmentée
<p>11. Contexte sociohistorique et politique de l'œuvre</p>
<p>12. Environnement spatiotemporel de présentation (galerie, Internet, musée)</p>
<p>13. Appropriation d'Internet</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Effectuer des recherches (photographies, textes, ressources d'archives, etc.) b. Développer une stratégie de diffusion des œuvres et du travail artistique c. Améliorer ses connaissances d. Vendre ses œuvres et son travail créatif e. Développer des projets artistiques multiplateformes
<p>14. Appropriation des réseaux sociaux numériques (Instagram, Facebook, Twitter)</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Développer une stratégie de diffusion des œuvres et du travail artistique b. Explorer les créations des autres artistes autochtones c. Participer à un réseau de créateurs autochtones en ligne d. Vendre ses œuvres et son travail créatif

ANNEXE 5

BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTES

Caroline Monnet (carolinemonnet.ca)

Caroline Monnet (anishinaabe/française) est une artiste multidisciplinaire originaire de l'Outaouais, au Kepek. Elle a étudié la sociologie et la communication à l'Université d'Ottawa (Canada) et à l'Université de Grenade (Espagne) avant de poursuivre une carrière en arts visuels et en cinéma.

Son travail a fait l'objet d'une programmation internationale au Palais de Tokyo (Paris), à la Haus der Kulturen der Welt (Berlin), à la Whitney Biennial (NYC), à la Biennale d'art de Toronto, au Musée d'art contemporain (Montréal), à l'Arsenal Contemporary (NYC), à la Galerie Walter Phillips (Banff) et à la Galerie nationale d'art (Ottawa) ainsi qu'à des festivals de cinéma tels que le TIFF, Sundance, Aesthetica (UK), Palm Springs et Cannes. En 2016, elle a été sélectionnée pour la résidence offerte par la Cinéfondation, à Paris. Son travail figure dans de nombreuses collections, notamment au Musée des beaux-arts du Québec, au Musée des beaux-arts du Canada, à RBC Banque Royale et au Musée d'art contemporain de Montréal. Ses expositions actuelles comprennent la Schirn Kunsthalle (Francfort), le Eli and Edythe Broad Art Museum de la Michigan State University, et une exposition individuelle au Musée des beaux-arts de Montréal.

Caroline Monnet est lauréate du prix Hopper 2021, du prix Pierre-Ayot 2020, du prix Sobey pour les arts 2020, d'un prix REVEAL Indigenous Art Awards ainsi que de bourses du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de Montréal.

Caroline Monnet utilise les arts visuels et médiatiques pour communiquer des idées complexes sur l'identité autochtone et la vie biculturelle à travers l'examen des histoires culturelles. Son travail s'attaque à l'impact du colonialisme, en actualisant des systèmes dépassés avec des méthodologies autochtones. Elle s'est fait une spécialité de travailler avec des matériaux industriels, combinant le vocabulaire des cultures visuelles populaires et traditionnelles avec les stéréotypes de l'abstraction moderniste pour créer des formes hybrides uniques. Caroline Monnet est toujours en phase d'expérimentation et d'invention, tant pour elle-même que pour son travail.

Elle est basée à Montréal et est représentée par la Galerie Blouin Division.

Christine Sioui Wawanoloath (iosazaso.wixsite.com)

Détenant une formation en photographie d'imprimerie, technique de chambre noire et en graphisme acquise au Collège Manitou, premier cégep autochtone au Québec (1974-1976), l'artiste abénaquise-wendat Christine Sioui Wawanoloath a été active au sein d'organismes autochtones tout en poursuivant depuis 1973 une carrière en art comme illustratrice. Elle a collaboré à des publications autochtones à Ottawa, Frobisher Bay et Val-d'Or. En 1985, elle est devenue directrice de programmes au Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or, puis de 1992 à 2002, elle a occupé le poste de coordonnatrice à la non-violence pour l'organisme Femmes autochtones du Québec. À travers ses différentes fonctions, elle a toujours assuré la promotion des cultures autochtones, notamment en explorant et illustrant les mythes, les légendes et les personnes des récits autochtones, par la création de pièces de théâtre, de livres et d'illustrations avec différents médiums : acrylique, aquarelle et crayon. C'est au cours des années 1990 que sa carrière d'illustratrice et de peintre a connu un essor. En 2003, elle est devenue agente en communication à l'organisme Terres en Vues, société pour la diffusion de la culture autochtone, et a élargi sa carrière en art en offrant des espaces d'exposition, des projets et des formations en art numérique. Au fil du temps, comme on peut le lire sur le site Web de Terres en Vues, « l'artiste a créé un univers mythologique complexe, une genèse inventée dont les codes et les signes peuvent leurrer certains naïfs. C'est là tout l'art de Christine Sioui Wawanoloath de révéler l'essentiel sous des dehors d'une spiritualité espiègle. Tout chez elle participe à l'émerveillement du premier regard qui s'ouvre au monde ». Depuis, elle a créé plus de 1 000 images pour illustrer des affiches, des agendas, des animations, des bannières, des couvertures de livres, etc. Elle a réalisé près d'une dizaine d'expositions solos et de nombreux projets collectifs. En 2005, elle s'est aussi lancée dans des projets créatifs numériques en vidéo, notamment pour le Musée des Abénaquis d'Odanak.

Émilie Monnet (onishka.com)

Au croisement du théâtre, de la performance et du son, le travail d'Émilie Monnet (anishinaabe/française) est le plus souvent présenté sous forme de théâtre interdisciplinaire ou d'installations performatives. Sa démarche artistique privilégie les processus de création

collaboratifs et multilinguistiques, et sonde les thèmes de la mémoire, de l'histoire et de la transformation.

Artiste interdisciplinaire engagée, elle fonde en 2011 les Productions Onishka afin de tisser des liens entre artistes de différents peuples autochtones, toutes disciplines confondues. Depuis 2016, elle présente Scène contemporaine autochtone / Indigenous Contemporary Scene, une plateforme nomade pour la diffusion des arts vivants autochtones. Cinq éditions ont été créées jusqu'à ce jour. Elle termine actuellement une résidence de trois ans au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, où elle présentera sa prochaine création, *Marguerite*, après *Okinum* (2018) et *Kiciweok : lexique de 13 mots autochtones qui donnent un sens* (2019). Artiste associée au Théâtre de la Ville à Longueuil, elle sera également la prochaine artiste en résidence au théâtre Espace Go. Émilie est d'origines anishnaabe-algonquine et française et vit actuellement entre l'Outaouais et Tiohtià:ke / Mooniyaang / Montréal.

Eruoma Awashish

Eruoma Awashish est détentrice d'un baccalauréat interdisciplinaire en art de l'Université du Québec à Chicoutimi et termine présentement une maîtrise en art, volet recherche et création. Elle est née d'une mère québécoise et d'un père atikamekw nehirowisiw. La décolonisation du Sacré est au cœur de ses recherches.

Elle a participé à la 4^e édition de la Biennale d'art contemporain autochtone (BACA) en 2018 et a présenté une installation au Musée des beaux-arts de Montréal à l'hiver 2017-2018, un projet qui avait été développé dans le cadre du laboratoire « Déranger » en partenariat avec l'Office national du film du Canada (ONF) et le centre d'art OBORO.

Sa démarche artistique vise à créer des espaces de dialogue et ainsi faciliter la compréhension des cultures des Premières Nations. L'identité et le sacré sont au cœur de sa démarche. Ses origines lui permettent selon elle de mieux saisir les différences entre ces deux peuples et de créer ainsi des œuvres visant une meilleure compréhension de la réalité des Premières Nations. Elle a grandi dans sa communauté d'origine, Opitciwan, a résidé à Wemotaci et son atelier est maintenant établi près du Pekuakami (lac Saint-Jean), dans la communauté ilnue de Mashteuiatsh. Son travail est empreint

de spiritualité, de symbolisme et de syncrétisme. Elle s'approprie et détourne des symboles faisant référence à la religion catholique. C'est pour elle une façon de se réapproprier sa propre spiritualité et ainsi de décoloniser les symboles à caractère sacré dans la culture contemporaine des Premières Nations. « C'est en écartant la doctrine et tout le côté institutionnel des religions que la vraie spiritualité émerge. »

Par ces symboles qui s'entrecroisent et s'entrechoquent, ses œuvres évoquent le contraste et le métissage, la dualité et l'équilibre, les blessures et la guérison, la vie et les passages vers l'autre monde, le deuil et les rites. Eruoma Awashish est une artiste interdisciplinaire. Elle s'intéresse à plusieurs médiums, dont la peinture, l'installation, la vidéo, l'art sonore, la sérigraphie, l'art numérique et la danse traditionnelle.

« Une culture qui survit au fil des siècles, c'est une culture qui s'adapte et évolue. La culture des Premières Nations est une culture forte, car elle ne s'est jamais laissée complètement absorber par la culture dominante, et ce, malgré les tentatives d'assimilation, notre culture subsiste et évolue. Elle se métamorphose... »

Soleil Launiere (soleil-launiere.com)

Pekuakamiulnu originaire de Mashteuiatsh, Soleil Launière vit et crée à Tiöhtià:ke / Mooniyang / Montréal. Artiste multidisciplinaire et metteuse en scène, elle allie le chant, l'art performance, le mouvement et le théâtre, elle entremêle la présence du corps bispirituel et l'audiovisuel expérimental tout en s'inspirant de la cosmogonie et de l'esprit sacré des animaux du monde innu. Elle exprime en actes une pensée sur les silences et les langages universels.

Depuis 2008, Soleil a réalisé plusieurs performances différentes, dans le cadre de rassemblements et d'événements artistiques autochtones et allochtones à l'intérieur ou à l'extérieur des réseaux de diffusion conventionnels. Outre son travail d'interprète avec le théâtre Ondinnok et les productions Menuentakuan, elle a exploré le théâtre physique, la danse contemporaine, le chant traditionnel et contemporain au Canada, en Nouvelle-Zélande, en Australie et aux États-Unis.

En 2019, elle a présenté sa première production, *Umanishish*, à l'Usine C, a signé la mise en scène de *Nikamotan MTL Nicto*, présenté dans le cadre du festival Présence autochtone, et joué sur les scènes du CNA et du Diamant avec *Là où le sang se mêle*. En 2020, elle a fait la co-mise en scène de *Courir l'Amérique*, au Théâtre de Quat'Sous, et a présenté sa deuxième production, *Sheuetamu*. Elle a réalisé une résidence de deux ans pour artistes autochtones à l'École nationale de théâtre du Canada.

Depuis juillet 2020, elle est à la tête de la compagnie qu'elle a fondée, Production AUEN.

Niap Saunders (inuitartfoundation.org/profiles/artist/Niap)

Inuk (Inuit) originaire de Kuujjuaq, au Nunavik, Niap Saunders, alias Niap, est une artiste multidisciplinaire primée dont les œuvres ont été collectionnées, entre autres, par le Musée des beaux-arts de Montréal et l'Institut culturel Avataq, à Westmount. Basée à Montréal, l'artiste partage son temps entre la ville et sa communauté natale de Kuujjuaq, au Nunavik, un lieu qui continue d'influencer profondément son travail.

Ses études en art au cégep du Vieux Montréal l'ont amenée à explorer différentes formes d'expression, notamment le dessin, la peinture et la sculpture. Elle a poursuivi ses études en art à l'Université Concordia. Dans sa pratique, Niap s'intéresse à la sculpture, aux textiles, à l'acrylique et à d'autres arts, comme la photographie et le dessin. À travers chacun, elle explore et étudie son identité en tant que femme inuk. Également chanteuse de gorge, elle s'est produite lors de plusieurs événements publics, notamment lors d'une cérémonie organisée en 2014 au Kepek, qui soulignait la reconnaissance du chant de gorge comme forme de patrimoine immatériel en vertu de la *Loi sur le patrimoine culturel*. Elle aborde des thèmes tels que les pratiques artistiques inuit ancestrales, le territoire, les pratiques culturelles inuit, la langue à travers différentes formes d'art. Par les arts visuels, la performance et le théâtre, elle s'engage dans une réflexion sur les affirmations inuit actuelles et les répercussions du colonialisme de sa société. Elle décloisonne ainsi les catégories art contemporain et pratiques ancestrales par une pratique transdisciplinaire, en proposant une démarche tout en continuité, en combinant des procédés et des explorations actuels, comme la photographie, la vidéo, la télévision et les montages sonores.

Le travail de Niap a été exposé à la Galerie McClure du Centre des arts visuels de Montréal en 2015. Plus récemment, l'artiste a été sélectionnée pour la création d'une œuvre pour la galerie de l'Arctique Canada Goose du Musée canadien de la nature dans le cadre du 150^e anniversaire du Canada. En 2016, elle a effectué une résidence à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et a travaillé avec Adventure Canada en tant qu'artiste en résidence. L'année suivante, Niap a reçu la bourse Virginia J. Watt de l'Inuit Art Foundation. Son installation *Katajjausivallaat, le rythme bercé* (2018), qui a été exposée au centre OBORO de Montréal, a ensuite été acquise par le Musée des beaux-arts de Montréal en août 2018. Elle a participé au programme Artiste en résidence du Musée McCord, où son exposition *Piqutiapiit* s'est tenue jusqu'en août 2022.

Elle est représentée par la galerie Feheley de Toronto.

Natasia Mukash (<https://www.facebook.com/natasiamukash/>)

Natasia Mukash est une artiste eeyou et abénaquise pratiquant dans son studio maison, situé dans la communauté de Whapmagoostui, à la Baie-James. Elle transmet sa culture à travers ses œuvres. L'acrylique est sa passion, mais elle maîtrise également de nombreux autres médiums, dont l'art numérique, le perlage et la création de mode. Une grande partie de son travail reflète l'esprit de sa culture, dans laquelle elle s'efforce d'établir un lien universel entre toutes les nations. Autodidacte, elle a suivi des formations en design de mode au Collège LaSalle, puis quelques cours en art numérique et design au Collège Dawson de Montréal en 2010-2012. Elle s'est intéressée aux vêtements et au textile et a développé des compétences dans différents programmes d'imageries numériques comme Photoshop. Son travail artistique s'inspire de sa culture crie et des enseignements de ses ancêtres, puisqu'elle maintient vivantes les pratiques traditionnelles spirituelles avec sa famille (son père Matthew Mukash et sa mère Danielle O'Bomsawin Mukash sont des aînés qui dirigent des cérémonies dans la communauté). Elle a développé une pratique de fabrication de boucles d'oreilles en perlage et d'autres accessoires. Dans cette petite communauté nordique où habitent des Eeyou et des Inuit (village adjacent de Kuujjuarapik), comme travailleuse autonome, elle assure le bien-être de sa famille avec son conjoint.

Elle est l'épouse de Matthew Iserhoff, musicien, et mère de quatre enfants. Ces derniers ont élevé leurs enfants entourés de musique et d'arts visuels. Deux de leurs filles sont devenues des artistes

à plein temps. Tous travaillent dans leur studio à Whapmagoostui, où ils continuent à s'inspirer de leur culture et de la terre qui les entoure. Les œuvres d'art de Natasia sont nombreuses, elles alternent entre des portraits et des paysages de sa communauté natale en passant par sa populaire série des oies, la série des caribous, mais aussi une variété de produits dérivés offerts en ligne.

Skawennati (skawennati.com)

Née en territoire mohawk de Kahnawà:ke, Skawennati appartient au clan de la Tortue. Elle est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia à Montréal, où elle réside.

L'art de Skawennati (Fragnito) aborde l'histoire, l'avenir et le changement de son point de vue de femme urbaine kanien'kehá:ka (mohawk) et d'avatar cyberpunk. Son adoption précoce (1990) du cyberspace à la fois comme lieu et comme médium pour sa pratique a produit des projets novateurs tels que CyberPowWow et TimeTraveller™. Elle est surtout connue pour ses machinimas – des films réalisés dans des environnements virtuels –, mais elle produit également des images fixes, des textiles et des sculptures.

Ses œuvres ont été présentées en Europe, en Océanie, en Chine et en Amérique du Nord dans des expositions telles que *Uchronia | What if?*, dans l'HyperPavilion de la 57^e Biennale de Venise, *Now? Now!*, à la Biennale des Amériques, et *L'Avenir (looking forward)*, à la Biennale de Montréal. Elles font partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée d'art contemporain de Montréal, entre autres. Elle a eu l'honneur de recevoir le prix du choix des jurés du Salt Spring National Art Prize 2019, une bourse de recherche d'artiste Smithsonian 2020 et une bourse d'artiste invité au Eccles Centre for American Studies de la British Library.

Skawennati a été active dans diverses communautés. Dans les années 80, elle a rejoint SAGE (Students Against Global Extermination) et l'Association des femmes autochtones du Québec. Dans les années 90, elle a cofondé Nation to Nation, un collectif d'artistes des Premières Nations, tout en travaillant dans et avec diverses organisations autochtones et des centres d'artistes autogérés, dont le Centre d'amitié autochtone de Montréal et OBORO. En 2005, elle a cofondé Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC), un réseau de recherche-crédation basé à l'Université Concordia, dont les projets comprennent les ateliers Skins sur les contes autochtones et les médias numériques

ainsi que l'Initiative for Indigenous Futures. Pendant la majeure partie de ses années d'adolescence, elle a fait beaucoup de bénévolat pour l'école primaire de ses enfants, où elle a également lancé un programme de sensibilisation aux questions autochtones. En 2019, elle a cofondé le centre d'art Daphne, le premier centre d'artistes autochtones autogéré de Tiohtià:ke / Mooniyang / Montréal.

Elle est représentée par la galerie ELLEPHANT.

Sonia Robertson (puamuna.com)

Pekuakamiulnu originaire de Mashteuiatsh, Sonia Robertson est bachelière en art interdisciplinaire de l'UQAC et elle a terminé en 2017 une maîtrise en art-thérapie à l'UQAT.

Impliquée dans sa communauté, elle a cofondé divers organismes et événements : Kamishkak'Arts (Fondation D. Robertson) en 1994, qui soutient les artistes à tous niveaux et utilise l'art comme levier social à travers divers projets, Les ateliers d'artistes TOUTTOUT de Chicoutimi en 1997, Parc sacré / Kanatukuliuatsh uapikun en 2001, qui œuvre à la sauvegarde et à la transmission des savoirs des Pekuakamiulnuatsh sur les plantes et, enfin, le Festival de contes et légendes Atalukan en 2011, avec André Lemelin.

Artiste professionnelle, elle a vu son travail être présenté au Québec, au Canada, en France, à Haïti, au Mexique et au Japon.

Sophie Kurtness

Sophie Kurtness est une artiste multidisciplinaire ilnue de la communauté de Mashteuiatsh, bachelière en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a aussi une formation de graphiste. Conjuguant ses responsabilités de mère, ses contrats comme travailleuse autonome en graphisme et sa pratique artistique, Sophie Kurtness explore les médiums de la peinture, de l'installation et plus récemment de l'art mobile et numérique. Ses œuvres s'inspirent du Nitassinan, du territoire et de la culture des Pekuakamiulnuatsh. Elles illustrent le lien qui unit l'Innu à la terre, aux esprits, à la flore et aux animaux. Son travail est un mélange entre sensibilité et force, entre ce que l'on voit et ce que l'on ressent.

Depuis le début de sa pratique, elle a participé à plusieurs expositions de groupe, notamment à la galerie Séquence de Chicoutimi, avec l'artiste Sonia Robertson. Elle a présenté plusieurs expositions solos de ses toiles au Musée de Mashteuiatsh. Plus récemment, en 2021, elle a proposé une série d'œuvres en art mobile à partir d'un programme de réalité augmentée, dans le cadre d'un projet mis de l'avant par l'Espace F de Matane, sous le thème « D'ici et d'ailleurs », pour explorer sa perspective des réalités géoculturelles du Québec. Ses créations intitulées *Connexions* ont aussi été exposées à la bibliothèque de Chicoutimi (Saguenay) au printemps 2022. La même année, elle a participé à une résidence d'artiste au LOBE, à Chicoutimi, où elle a créé une installation explorant sa relation au territoire ancestral de sa famille.

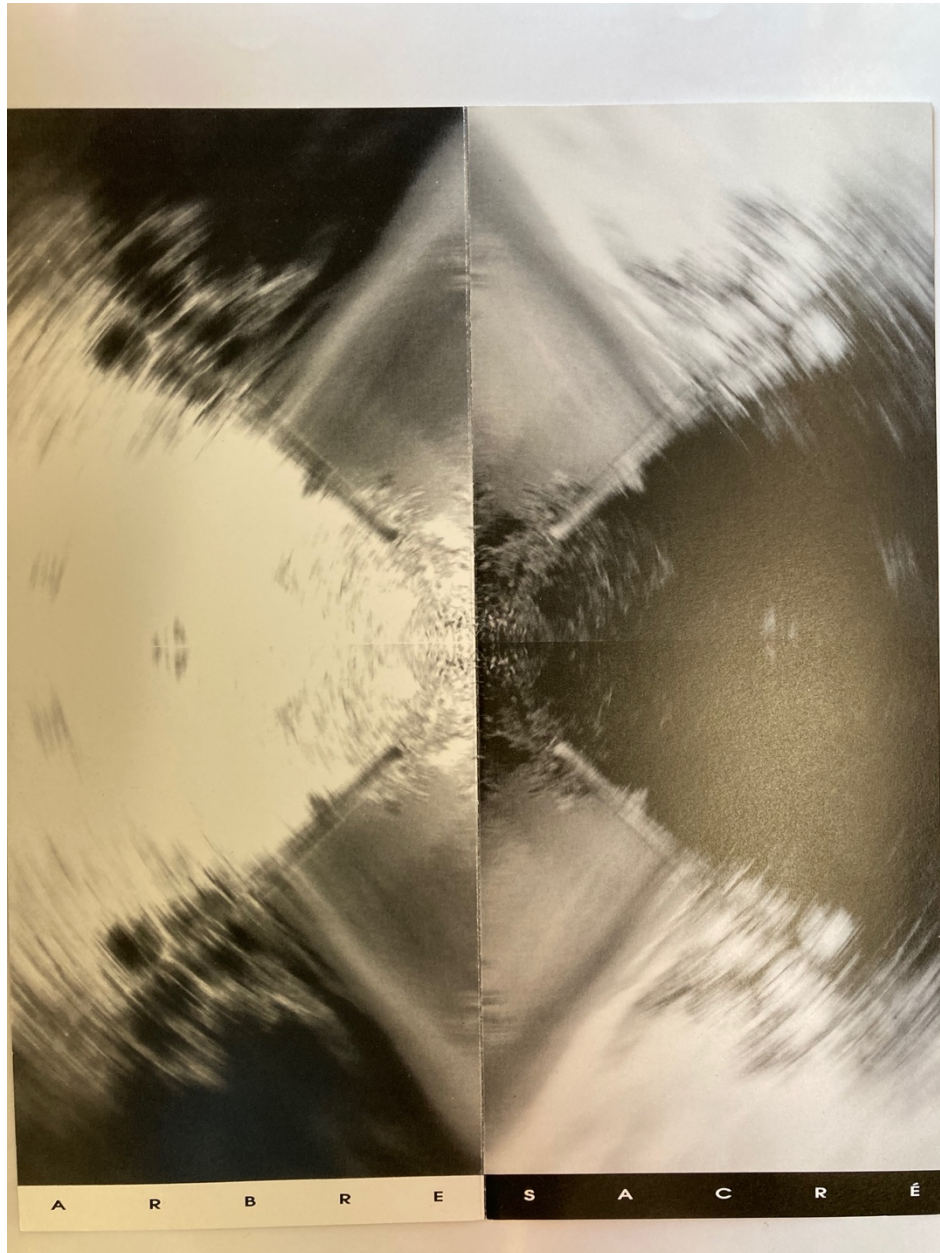
Jani Bellefleur-Kaltush

Jani Bellefleur-Kaltush est une femme innue de la communauté de Nutashkuan. Cinéaste, scénariste, apprentie monteuse, elle aime l'art en général. En 2009, lors du passage du Wapikoni mobile dans son coin de pays, elle a fait le saut et a réalisé son premier court métrage, *Nika tsheka uiten mishkut* (Ne le dis pas). Le succès qu'a récolté son film dans plusieurs festivals lui a confirmé que c'est bien ce qu'elle veut faire dans la vie. En 2015, elle a terminé sa formation à L'inis pour approfondir ses connaissances en réalisation.

Elle a à son actif plus de 10 courts métrages. À travers le temps, elle s'est découverte une nouvelle passion pour la scénarisation. Elle a aussi exposé avec un collectif de femmes autochtones au Musée des beaux-arts de Montréal. Jani a en outre été jurée dans plusieurs festivals de cinéma et de musique, dont les prix Écrans canadiens. Elle siège également à plusieurs conseils d'administration, dont un en théâtre. Jani est la première lauréate de la Bourse Kuessipan pour son premier long-métrage, intitulé *La grand' route*, en cocréation avec Bertrand Desrochers, une fiction qui parle de la rencontre entre une Autochtone de Nutashkuan et un allochtone de Montréal, lors de la prolongation de la route 138, en 1996. Elle est actuellement en écriture de plusieurs projets de films, dont un qui est en postproduction à l'automne 2022 avec Julien Gamache-Marcotte.

ANNEXE 6

FEUILLET D'INFORMATION DE L'EXPOSITION *L'ARBRE SACRÉ*



ARBRE SACRÉ

9369

Du 9 novembre au
26 novembre 1995

VERNISSAGE, JEUDI LE 9 NOVEMBRE À 17h00
Du mercredi au vendredi de 10h à 16h30,
samedi et dimanche de 13h30 à 16h30
ainsi que sur rendez-vous.

Membre du RCAAQ,
Séquence est appuyé par
le Conseil des arts et des
lettres du Québec, le
Conseil des Arts du
Canada, ses donateurs,
ses bénévoles ainsi que
ses membres.

Note biographique

Jeune artiste ilnu (montagnaise) de Mashteuatsh
(Pointe-Bleue), Sonia Robertson a étudié la
photographie au cégep du Vieux-Montréal et le
cinéma à l'université de Montréal. Elle poursuit
actuellement un baccalauréat interdisciplinaire
en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi.



• SÉQUENCE •

272 ave du
Séminaire
Chicoutimi
(Québec)
G7H 5C2
Tél.: (418)
543-2744
Fax.: (418)
543-6730

conception graphique mc

SONIA
Robertson

Dans mes images photographiques, j'expérimente le mouvement. Les images réalisées dans l'installation «Arbre sacré» sont la trace fluide de mon expérience spirituelle vécue avec le sujet. Elles sont atmosphères et impressions. Mon désir d'utiliser l'espace, de créer des lieux sacrés, de reconstituer des ambiances, m'a conduit à m'initier à l'installation. Mes oeuvres communiquent la tension relative entre installation et projection, entre fixité et mouvement, entre le corps et l'esprit, entre la matière et l'au-delà. Cette dualité amène une réflexion sur l'harmonie, la spiritualité et toute forme de vie. Pour les autochtones, « l'Arbre sacré » correspond à un mode de vie, à une vision du monde. Il est représenté par un cercle divisé en quartiers. Ce cercle est le symbole de l'unité où toutes les choses sont en interrelation et où chacune doit être comprise en rapport avec l'ensemble de l'univers. À chaque quartier du cercle sont associés: une couleur, une saison, un temps du jour, une direction, et un Grand-Père porteur de sagesse et d'enseignements. Au centre du cercle, où convergent toutes les lignes, se trouve «l'Arbre de vie», «l'Arbre sacré», nourri par la sagesse des quatre Grands-Pères et des deux grandes formes d'énergie; l'énergie féminine de la Terre-Mère, qu'il puise par ses racines et l'énergie masculine du Père-Céleste qu'il cueille par ses branches. L'arbre, comme le cercle, symbolise l'évolution perpétuelle, cyclique et cosmique. • Cette oeuvre est l'aboutissement de recherches dans plusieurs champs disciplinaires. La photographie, la vidéo, l'assemblage d'objets recueillis dans la nature et l'ambiance sonore (réalisée en collaboration avec Érik Lapierre) s'unissent ici pour rendre l'esprit de ce concept universel.

RÉFÉRENCES

- 2Bear, J. (2014). My post-Indian technological autobiography. Dans S. Loft et K. Swanson (dir.), *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (p. 12-29). University of Calgary Press.
- Acoose, J. (2009). *Iskwewak Kah'ki yaw ni Wahkomakanak Neither Indian Princesses Nor Easy Squaws*. Canadian Scholars' Press and Women's Press. <https://canadacommons.ca/artifacts/2312685/iskwewak-kah-ki-yaw-ni-wahkomakanak/3073213/>
- Alfred, T. (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone* (2^e éd.). Les Éditions Hannenorak.
- Allen, P. G. (1986). *The Sacred Hoop Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston Beacon Press.
- Anderson, K. (2000). *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood*. Second Story Press.
- Anderson, K. (2008). *Notokwe Opikiheet*—“Old-Lady Raised”: Aboriginal women's reflections on ethics and methodologies in health research. *Canadian Woman Studies*, 26(3/4), 6-12.
- Anderson, K. et Lawrence, B. (2003). *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival*. Sumach Press.
- Angel, S. (2008). Radio Write Back: Challenging media stereotypes of race and identity. *Pacific Journalism Review*, 14(2), 123-140. <http://ro.uow.edu.au/creartspapers/30>
- Arao, B. et Clemens, K. (2013). From safe spaces to brave spaces. A new way to frame dialogue around diversity and social justice. Dans L. M. Landreman (dir.), *The Art of Effective Facilitation* (p. 135-150). Stylus Publishing.
- Arnaud, A. (2014). Féminisme autochtone militant : Quel féminisme pour quelle militance? *Nouvelles pratiques sociales*, 27(1), 211–222. <https://doi.org/10.7202/1033627ar>
- Asselin, H. et Basile, S. (2012). Éthique de la recherche avec les Peuples autochtones: Qu'en pensent les principaux intéressés? *Éthique publique*, 14(1), 333-345. <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.959>
- Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2014). *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador*.
- Aubin, F. (2012). Communautés autochtones et médias : des attentes diversifiées. *Recherches amérindiennes au Québec*, 42(1), 15-22. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1023716ar>

- Aubin, F. et George, É. (2009). *Les anciens et nouveaux médias autochtones entre développements socioculturel et économique*. Dynamiques de développement : au carrefour des mondes, actes du colloque, EUTIC 2008 Lisbonne.
- Augé, M., George, D.-H. et Eco, U. (2011). *L'expérience des images*. INA.
- Awashish, E. et Camelo-Suarez, C. (2022). Waskamatisiwin / Décoloniser le sacré. *Zone occupée* (23) <https://zoneoccupee.com/waskamatisiwin-decoloniser-le-sacre/>
- Awashish, K. (2013). *Économie sociale en contexte autochtone : la création d'une coopérative d'artisanat atikamekw* (Publication n° 262). [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières]. Cognitio.
- Bacon, J. (2018, 2016). *L'innu - aimun : une langue en marche*. Trahir, Université Concordia. <https://trahir.wordpress.com/2018/07/24/bacon-innu-aimun/>
- Barbeau, M. et Brown, E. (1927). *Exhibition of Candian West Coast Art*. [Catalogue d'exposition].
- Bardini, T. (2016). Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique [Between Archaeology and Ecology]. *Multitudes*, 62(1), 159-168. <https://doi.org/10.3917/mult.062.0159>
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4 (Recherches sémiologiques), 40-51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- Basile, S. (2017). *Le rôle et la place des femmes Atikamekw dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles*. [thèse de doctorat, Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.]. Depositum.
- Basile, S., Asselin, H. et Martin, T. (2017). Le territoire comme lieu privilégié de transmission des savoirs et des valeurs des femmes Atikamekw. *Recherches féministes*, 30(1), 61-80. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1040975ar>
- Basile, S. et Bouchard, P. (2022). *Consentement libre et éclairé et les stérilisations imposées de femmes des Premières Nations et Inuit au Québec*. <https://sterilisationsimposees.cssspnql.com/>
- Battiste, M. (2013). *Decolonizing Education : Nourishing the Learning Spirit*. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45210445s>
- Bazin, J. et Bensa, A. (1994). Les objets et les choses : Des objets à « la chose ». *Genèses. Sciences sociales et histoire* 17, 4-7.
- Beaucage, M. (2005). Aboriginal voices: Entitlement through storytelling. Dans D. Claxton, C. Hopkins, S. Loft, M. A. Townsend, H. Art Gallery of, G. Walter Phillips et G. Indigenous Media Arts (dir.), *Transference, Tradition, Technology : Native New Media Exploring Visual & Digital Culture* (p. 138-151). Walter Phillips Gallery Editions.

- Beaud, S. (2010). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques* (4^e éd.). La Découverte.
- Beaudry, N. (1978). Le katajjaq un jeu inuit traditionnel. *Études/Inuit/Studies*, 2(1), 35-53. <http://www.jstor.org/stable/42870486>
- Beaulieu, A. et Chaffray, S. (2012). *Représentation, métissage et pouvoir [ressource électronique] : la dynamique coloniale des échanges entre Autochtones, Européens et Canadiens (XVII^e-XX^e siècle)*. Québec : Presses de l'Université Laval. http://openurl.uquebec.ca:9003/uqam?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88-2004&rft_id=info:sid/sfxit.com:azlist&sfx.ignore_date_threshold=1&rft.isbn=9782763706320
- Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Bellemare, D. (2018). Le cinéma comme fabrique d'images et d'identités. *Recherches amérindiennes au Québec*, 48(1-2), 49-57. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1053702ar>
- Berlo, J. et Phillips, R. (2006). *Amérique du Nord : arts premiers*. Albin Michel. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409402519>
- Berlo, J. e. R. P. (2006). Le XX^e siècle: tendances de l'art moderne amérindien, Amérique du Nord [Chapitre de livre]. Dans *Arts premiers Collection Terre indienne*. Paris : Albin Michel. 217-247.
- Bernier, L. et Perrault, I. (1987). Pratique du récit de vie : retour sur l'artiste et l'oeuvre à faire. *Cahiers de recherche sociologique*, 5(29), 29-42. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1002025ar>
- Berry, V. (2012). Ethnographie sur Internet : rendre compte du « virtuel ». *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 45(4), 35-58. <https://doi.org/10.3917/lstdle.454.0035>
- Bertaux, D. (1976). *Histoires de vie ou récits de pratiques? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie*. Armand Collin.
- Bertaux, D. (1980). L'Approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités. . *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 69, 197-225.
- Bertaux, D. (2016). *Le récit de vie* (4^e édition). Armand Colin.
- Bertrand, K. (2013). *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré*. Université de Montréal]. WorldCat.org. [Montréal]. <http://hdl.handle.net/1866/10125>

- Besson, R. (2014). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité. <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>
- Bianchini, S. (2012). La performance. Quand faire, c'est dire. Dans D. J.-P. Fourmentraux (dir.), *L'Ère post-média. Arts, Humanités digitales et Cultures numériques* (p. 137-162). Hermann.
- Bianchini, S. et Fourmentraux, J.-P. (2007). Médias praticables : l'interactivité à l'œuvre. *Sociétés*, 96(2), 91-104. <https://doi.org/10.3917/soc.096.0091>
- Blackburn, S. (2008). *Encyclopédie* : Oxford University Press.
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Boisclair, L. (2015). *L'installation interactive. Un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*. Presses de l'Université du Québec.
- Bolter, J. D. et Grusin, R. A. (1999). *Remediation Understanding New Media*. MIT Press.
- Bouchard, J. (2003). Le voyage de Sonia Robertson. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 45-54.
- Boucher, N. (2005). *La transmission intergénérationnelle des savoirs dans la communauté innue de Mashteuiatsh. Les savoir-faire et les savoir-être au coeur des relations entre les Pekuakamiulnuatsh*. [mémoire de maîtrise, Université Laval]. CorpusUL.
- Boulanger, K. (2022). Vidéographe au féminin. Portrait des années 1970. Dans J. R.-P. e. E. Contogouris (dir.), *Pour des histoires audiovisuelles des femmes au Québec. Confluences et divergences* (p. 233-244). Presses de l'Université de Montréal.
- Bourassa, R. (2013). De la présence aux effets de présence: entre l'apparaître et l'apparence. Dans J. Féral, Perrot, E. (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. (p. 129-147). Presses universitaires de Rennes. .
- Bourassa, R. (2014). Immersion et présence dans les dispositifs de réalité mixte. *Figures de l'immersion. Cahier ReMix(4)* <https://oic.uqam.ca/fr/remix/immersion-et-presence-dans-les-dispositifs-de-realite-mixte>
- Bourgeault, R. et Vorst, J. (1989). Race, class and gender: Colonial domination of Indian women. Dans J. Vorst (dir.), *Race, Class, Gender: Bonds and Barriers*. Société d'études socialistes.
- Bousquet, M. (2012). De la pensée holistique à l'Indian Time : dix stéréotypes à éviter sur les Amérindiens. *Nouvelles pratiques sociales*, 24(2), 204-226.
- Bousquet, M.-P., Morissette, A. et Hamel-Charest, L. (2017). Les miss et les reines de carnaval autochtones au Québec : défier les modèles et les normes. *Recherches féministes*, 30(1), 119-139.

- Boutet, D. (2016). *De l'interdisciplinarité à la non-disciplinarité : 20 ans d'évolution*. Conseil des arts du Canada. <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2016/08/de-l-interdisciplinarite-a-la-non-disciplinarite>
- Boyer, B. (2001). *Odjig: The Art of Daphne Odjig*. Key Porter Books.
- Bureau, A. (2003). Pour une typologie des interfaces artistiques. Dans L. Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité* (p. 19-35). C.I.E.R.E.C. Presses de l'Université du Québec.
- Bureau, A., Magnan, N., Dumas, M.-H. l. n., Gould, C., Fourneau, M.-E. et beaux-arts, E. c. n. s. r. d. (2003). *Connexions : art, réseaux, media*. École nationale supérieure des beaux-arts.
- Bureau, J. (2014). *Encounters on contested lands: First Nations performances of Sovereignty and nationhood in Quebec*. [thèse de doctorat, University of California]. Scholarship.
- Burgess, M. (1995). *Princesses indiennes et cow-girls stéréotypes de la frontière = Indian Princesses and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier*. Montréal Oboro.
- Campbell, M., Jensen, D., Fedorick, J., Smith, J., Armstrong, J. et Maracle, L. (1992). *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*. Galerie Publications.
- Canada, S. (21 septembre 2022). La population autochtone continue de croître et est beaucoup plus jeune que la population non autochtone, malgré un ralentissement de son rythme de croissance. 24.
- Caron, A. (1963). La mission du Père Paul Le Jeune, s.j., sur la Côte-du-Sud, 1633-1634. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 17(3), 371–395.
- Caute, D. (1970). *Frantz Fanon*. Seghers.
- Chaffray, S. (2008). La mise en scène du corps amérindien : la représentation du vêtement dans les relations de voyage en Nouvelle-France. *Histoire, économie & société*, 27^e année(4), 5-32. <https://doi.org/10.3917/hes.084.0005>
- Charce, C. (2008). *Entre-deux mondes [ressource électronique] : métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore. Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace*. [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Montréal. <http://www.archipel.uqam.ca/948/>
- Charce, C. (2009). Les « passeurs » des réserves vers les villes. Deux trajectoires d'artistes amérindiennes : Sonia Robertson et Rebecca Belmore. *Inter*(104), 52-57.
- Charlevoix, P.-F.-X. d. (1744). *Histoire et description générale de la Nouvelle France - Avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du Roi dans l'Amérique Septentrionale*. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3445047?docpos=326>

- Choinière, I. (2019). *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs : technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-crédation*. Presses de l'Université du Québec.
- Clatworthy, S. (2009). Modifications apportées en 1985 à la *Loi sur les Indiens* : répercussions sur les Premières nations du Québec. *Cahiers québécois de démographie*, 38(2), 253-286. <https://doi.org/doi.org/10.7202/044816ar>
- Claxton, D., Hopkins, C., Loft, S., Townsend, M. A., Art Gallery of, H., Walter Phillips, G. et Indigenous Media Arts, G. (2005). *Transference, Tradition, Technology : Native New Media Exploring Visual & Digital Culture*. Walter Phillips Gallery Editions.
- Colombain, J. (1997). *La cyberculture*. Toulouse Milan.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. www.trc.ca
- Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones. (1996). *Rapport de la Commission royale d'enquête sur les peuples autochtones. Perspectives et réalités*, 4. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/patrimoine-autochtone/commission-royale-peuples-autochtones/Pages/rapport.aspx>
- Cooley, A., Luo, A. et Morgan-Feir, C. (2015). Canada's Galleries Fall Short: The Not-So Great White North. *Canadian Art* <https://canadianart.ca/features/canadas-galleries-fall-short-the-not-so-great-white-north/>
- Cornellier, B. (2010). Je me souviens (maintenant) altérité, indianité et mémoire collective. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 19(2), 99-127. <https://doi.org/10.3138/cjfs.19.2.99>
- Cornellier, B. (2015). *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*. Montréal, Qc : Nota bene.
- Côté, J.-F., Cyr, C. et Tirel, A. (2017). *30 ans d'arts autochtones au Québec 1986-2016. Bilan et synthèse*.
- Coulthard, G. S. (2017). Pour que vivent nos nations, le capitalisme doit mourir. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 18, 16-21.
- Coulthard, G. S. (2018). *Peau rouge, masques blancs : contre la politique coloniale de la reconnaissance*. Lux Éditeur.
- Crenshaw, K. W. et Bonis, O. (2005). Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, 39(2), 51-82. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051>

- CSSSPNQL, UQO, UQAT et DIALOG. (2018). Boîte à outils des principes de la recherche en contexte autochtone : éthique, respect, équité, réciprocité, collaboration et culture. Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. 263.
- Curtis, J. G. (2008). Lorna Roth. Something New in the Air: The Story of First Peoples Television Broadcasting in Canada. *American Indian Quarterly*, 32(4), 533-535.
- Darsigny-Trépanier, M. (2017). Elles autochtones: quand le Musées des Beaux-arts donne une place aux femmes artistes autochtones. *Ex_situ* <https://revueexsitu.com/2017/12/07/elles-autochtones-quand-le-musee-des-beaux-arts-donne-une-place-aux-femmes-artistes-autochtones/>
- Dauzat, A. (1948). L'étymologie du nom de l'Amérique. *Revue internationale d'onomastique*, 217-218. https://www.persee.fr/doc/rio_0995-872x_1948_num_2_3_1062
- De Lacroix, P. (2017). *Exposer, diffuser, faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013*. [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/10462/>
- Delâge, D. (1985). *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du nord-est, 1600-1664*. Boréal Express.
- Delâge, D. (2011). La peur de « passer pour des Sauvages ». *Les Cahiers des dix*, (65), 1-45. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1007771ar>
- Delamour, C. (2019). Les multiples résonances du *teuehikan* (tambour) des Ilnuatsh de Mashteuiatsh dans le renouvellement d'une éthique de l'attention. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 13, 3(3), 793-816. <https://doi.org/10.3917/rac.044.0793>
- Delcroix, É. (2012). *Les réseaux sociaux sont-ils nos amis?* (1^{re} éd.). Le Muscadier.
- Deloria, V. (1975). *God is Red*. Dell Pub. Co.
- Denzin, N., K., Lincoln, Y., S. et Smith, L., Tuhiway (2008). *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*. SAGE.
- Desbiens, C. et Hirt, I. (2012). Les Autochtones au Canada : espaces et peuples en mutation. *L'Information géographique*, 76(4), 29-46. <https://doi.org/10.3917/lig.764.0029>
- Deslaurier, J.-P. (1991). *Recherche qualitative. Guide pratique*. McGraw-Hill.
- Dickason, O. P. (1972). *Arts indiens au Canada*. Affaires indiennes et du Nord.
- Dickason, O. P. (1996). *Les Premières Nations du Canada : depuis les temps les plus lointains jusqu'à nos jours*. Septentrion.
- Dickenson, R., Hill, G. A., Lalonde, C., Chaput, D., Dufresne, C. et Musée des beaux-arts du, C. (2020). *Abadakone : [feu continué = continuous fire]*. Musée des beaux-arts du Canada.

- Dillon, G. L. (2012). *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*. University of Arizona Press. <http://www.gbv.de/dms/sub-hamburg/668230606.pdf>
- Doxtator, D. (1992). *Reconnecting the past : An Indian idea of history*. [Catalogue d'exposition].
- Doxtator, D. (2001). Inclusive and exclusive perceptions of difference: Native and Euro-based concepts of time, history, and change. Dans G. Warkentin et C. Podruchny (dir.), *Decentring the Renaissance : Canada and Europe in Multidisciplinary Perspective, 1500-1700* (p. 33-47). University of Toronto Press.
- Driskill, Q.-L., Finley, C., Gilley, B. J. et Morgensen, S. L. (2011). *Queer Indigenous Studies: Critical Interventions in Theory, Politics, and Literature*. University of Arizona Press.
- Dudemaine, A., St-Amand, I. et Marcoux, G. (2020). Indigenous Cinema and Media in the Americas: Storytelling, communities, and Sovereignities. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 29(1), 27-51. <https://doi.org/10.3138/CJFS.29.1.02>
- Dufour, E. (2017). Du Collège Manitou de La Macaza à l'Institution Kiuna d'Odanak : la genèse des établissements postsecondaires par et pour les Premières Nations au Québec. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 70(4), 5-33. <https://doi.org/10.7202/1040572ar>
- Dussart, F. et Poirier, S. (2021). *Contemporary Indigenous Cosmologies and Pragmatics*. University of Alberta Press.
- Duvicq, N. (2015). *Les écrits du Nunavik depuis 1959 : problématiques et conditions d'émergence d'une littérature inuit* [thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/7700/>
- Echlin, K. (1984). Ojibway Creation. *Studies in American Indian Literatures*, 8(2), 29-35. <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/20739185>
- Elleström, L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. Dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (p. 11-48). Palgrave Macmillan.
- Emberley, J. (1993). *Thresholds of difference: Feminist critique, Native women's writings, postcolonial theory*. University of Toronto Press.
- Émond, B.-R. (1981). Des images justes ou juste des images? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention. *Recherches amériennes au Québec*, 10(4), 221-238.
- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019a). *Réclamer notre pouvoir et notre place : le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/301/weekly_acquisitions_list-ef/2019/19-23/publications.gc.ca/collections/collection_2019/bcp-pco/CP32-163-2-1-2019-fra.pdf

- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019b). *Réclamer notre pouvoir et notre place : sommaire du rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/301/weekly_acquisitions_list-ef/2019/19-23/publications.gc.ca/collections/collection_2019/bcp-pco/CP32-163-2-3-2019-fra.pdf
- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019c). *Une analyse juridique du génocide : un rapport supplémentaire de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/301/weekly_acquisitions_list-ef/2019/19-31/publications.gc.ca/collections/collection_2019/bcp-pco/CP32-163-3-2019-fra.pdf
- Ermine, W. (1995). Aboriginal Epistemology. Dans M. Battiste et J. Barman (dir.), *First Nations Education in Canada: The Circle Unfolds* (p. 100-112). UBC Press.
- Ernault, N. et Gonnard, C. (2010). Intersecting Views on the Exhibition “elles@centrepompidou”. *Diogenes*, 57(1), 151-155. <https://doi.org/10.1177/0392192110369433>
- Fagnart, C. (2007). Art et ethnographie. *Marges* <http://journals.openedition.org/marges/829>
- Fanon, F. (1971). *Peau noire, masques blancs*. Seuil.
- Feest, C. (2004, 01/01). Franz Boas, Primitive Art, and the Anthropology of Art. *European Review of Native American Studies*, 18, 5-8.
- Femmes autochtones du Québec. (2012). *Lignes directrices en matière de recherche avec les femmes autochtones*. https://www.faq-qnw.org/wp-content/uploads/2016/11/FAQ-2012-Lignes_directrices_recherche.pdf
- Femmes autochtones du Québec. (2019). *Rapport Final. Consultations sur la discrimination en vertu des dispositions sur l'inscription de la Loi sur les Indiens*
- Féral, J. et Perrot, E. (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Presses universitaires de Rennes.
- Féral, J. E. (2012). *Pratiques performatives. Body Remix* (1^{re} éd.). Presses de l'Université du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18pgw38>
- Fisher, H. (2000). *Le Choc numérique*. VLB Éditeur.
- Foley, D. (2003). Indigenous Epistemology and Indigenous Standpoint Theory. *Social Alternative*, 22(1), 44-52.
- Fortin, M. A. (2022). Indigenous social justice movements and the anti-modern: Theresa Spence, the De Beers Victor Mine, and the Indigenous body. *British Journal of Canadian Studies*, 34(1), 43-58. <https://doi.org/10.3828/bjcs.2022.3>

- Franco, M.-C. (2016). D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain. *Inter*, 122, 30-33.
- Franco, M.-C. (2020). *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019) : Les rapports de collaboration avec les Premiers Peuples et l'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions*. [thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/14519/>
- Fraser, S. (2019, 17 octobre). Caroline Monnet knows History Shall Speak For Itself *The Coast*, Art + Culture. <https://www.thecoast.ca/halifax/caroline-monnet-knows-history-shall-speak-for-itself/Content?oid=22670371>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press.
- Gagnon, F.-M. (1975). *La conversion par l'image : un aspect de la mission des jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*. Editions Bellarmin.
- Gagnon, M. et Fung, R. (dir.). (2006). *Territoires et trajectoires : 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires*. Éditions Artexes.
- Gagnon, M. et Marchessault, J. (2014). *Reimagining Cinema : Film at Expo 67*. McGill-Queen's University Press.
- Gamborg, C., Parsons, R., Puri, R. K., et Sandoe, P. (2012). Ethics and research methodologies for the study of traditional forest-related knowledge. Dans J. A. Parrota et R. L. Trosper (dir.), *Traditional Forest-Related Knowledge: Sustaining Communities, Ecosystems and Biocultural Diversity* (vol. World Forests 12, p. 535-562). Springer Science+Business Media B. V.
- Garneau, D. (2020a). D'Indien à Indigène: du pavillon temporaire aux territoires souverains d'exposition. Dans L. Johnstone, M. Kin Gagnon et M. d. a. contemporain (dir.), *À la recherche d'Expo67* (p. 135-146). Mc-Gill Queen's University Press.
- Garneau, D. (2020b). Writing About Indigenous Art with Critical Care. *Criticism, Again. C Mag*, 145, 29-35.
- Gaudet, S. et Robert, D. (2018). *L'aventure de la recherche qualitative : du questionnement à la rédaction scientifique*. Presses de l'Université d'Ottawa. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv19x4dr>
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books.
- Gell, A. (2009). *L'art et ses agents: une théorie anthropologique*. Les presses du réel. <https://books.google.ca/books?id=LJxjPgAACAAJ>
- George, É. et Aubin, F. (2012). APTN au cœur du développement de la radiodiffusion autochtone au Canada. *Recherches amérindiennes au Québec*, 42(1), 23-29.

- Gidley, M. (2003). Photography by Native Americans: Creation and Revision. *SPELL : Swiss papers in English language and literature*, 107-127.
- Gill, M.-A.(2022). Résurgence. *Zone occupée*, (23), 4-7.
- Gill, P. (2009). Les Premières nations et les arts : révolution culturelle entre tradition et modernité. *Inter*(104), 48-50.
- Ginsberg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92-112.
- Giroux, D. (2016). Compte rendu. *Spirale*, 258, 39-42.
- Giroux, D. (2020). *L'œil du maître. Figure de l'imaginaire colonial québécois*. Mémoire d'encrier.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art : From Futurism to the Present* (Rev. and enl. éd.). H.N. Abrams.
- Gore, A. (2013). Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction by Grace L. Dillon (review). *Studies in American Indian Literatures*, 25(4), 100-103.
- Goyon, M. (2006). L'Indianité en tant qu'ethnogénèse: exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien. *Parcours anthropologiques*, 92-112. <http://journals.openedition.org/pa/1920>
- Goyon, M. (2008). Réappropriations contemporaines d'une figure mythologique. *Recherches amérindiennes au Québec*, 38(2-3), 33-44.
- Goyon, M. (2011). Comment être artiste, femme et autochtone au Canada ? *Sociologie de l'Art, OPuS* 18(3), 35-52. <https://doi.org/10.3917/soart.018.0035>
- Graff, J. (2021). *La culture matérielle dans les stratégies de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines*. [thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales (France) et Université de Montréal]. Papyrus. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26414>
- Granjon, É. et Lamarche, L. (2011). Immersion et interaction dans les arts : de l'expérience virtuelle à la réalité virtuelle. *Spirale*, 236, 36-38.
- Granjon, F., Lelong, B. t. et Metzger, J.-L. (2009). *Inégalités numériques : clivages sociaux et modes d'appropriation des TIC*. Hermès Science publications-Lavoisier.
- Graveline, F. J. (2000). Circle as methodology: enacting an Aboriginal paradigm. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 13(4), 361-370.
- Green, J. A. (dir.). (2017). *Making Space for Indigenous Feminism*. Fernwood Publishing; Zed Books.

- Grussani, L. (2013). Le film et la vidéo autochtones: redéfinir le cinéma. Dans G. A. Hill, C. Lalonde et C. Hopkins (dir.), *Sakahàn : art indigène international*. Musée des beaux-arts du Canada.
- Guay, F. (1995). Sonia Robertson : la nature comme œuvre d'art/Arbre sacré. *Lubie*, III(27), 327-329.
- Gubin, E. et Perrot, M. (2004). *Le siècle des féminismes*. Éditions de l'Atelier.
- Guerrero, M. J. (2003). "Patriarchal colonialism" and Indigenism: Implications for Native feminist spirituality and Native womanism. *Hypatia*, 18(2), 58-69.
- Guy, S. D. (2020). Le Pavillon des Indiens du Canada. Dans L. Johnstone et M. Kin Gagnon (dir.), *À la recherche d'Expo67* (p. 128-134). Mc-Gill Queen's University Press.
- Haas, A. M. (2007). Wampum as Hypertext: An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice. *Studies in American Indian Literatures*, 19(4), 77-100. <https://doi.org/10.1353/ail.2008.0005>
- Hachette, M. (1999). *L'encyclopédie Hachette : 2000*. Paris Hachette multimédia.
- Harding, S. (1991). *Whose science? Whose knowledge? : Thinking from women's lives*. Cornell University Press.
- Harding, S. (1992). Rethinking standpoint epistemology: What is "strong objectivity"? *The Centennial Review*, 36(3), 437-470.
- Harris, D. W. (1991). Colonizing Mohawk women : Representation of women in the mainstream media. *Resources for Feminist Research/Documentation sur la recherche féministe*, 20(1-2), p. 15-20.
- Hart, D. (2000). [Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity, Steven Leuthold]. *Wicazo Sa Review*, 15(2), 145-147.
- Hart, M. A. (2010). Indigenous Worldviews, Knowledge, and Research: The Development of an Indigenous Research Paradigm. *Journal of Indigenous Voices in Social Work*, 1(1), 1-16.
- Havard, G. et Laugrand, F. (2014). *Éros et tabou : sexualité et genre chez les Amérindiens et les Inuit*. Septentrion.
- Heinich, N. (1996). *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard.
- Hertz, R. (1997). *Reflexivity & voice*. Sage.
- Highway, T. (2003). *Comparing Mythologies*. University of Ottawa Press.
- Hill, G. A. (2013). *Sakahàn : art indigène international*. [Catalogue d'exposition].
- Hill, L. A. (1995). *AlterNative: Contemporary Photo Compositions*. [Catalogue d'exposition].

- Hopkins, C. (2006). Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling. *Leonardo*, 39(4), 341-344. <https://doi.org/10.1162/leon.2006.39.4.341>
- Huard, A. et Pelland, J. (2020). Sexual sovereignty. *Briarpatch*. <https://briarpatchmagazine.com/articles/view/sexual-sovereignty>
- Huys, V. (2014). *Histoire de l'art : théories, méthodes et outils*. Armand Colin.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling & skill*. Routledge. http://openurl.quebec.ca:9003/uqam?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88-2004&rft_id=info:sid/sfxit.com:azlist&sfx.ignore_date_threshold=1&rft.isbn=9781280403767
- Jamieson, K. (1978). La femme indienne devant la Loi : une citoyenne mineure. Ministre des approvisionnements, Conseil consultatif de la situation de la femme.
- Jérôme, L. (2015). Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal. *Anthropologica*, 57(2), 327-339.
- Jérôme, L. et Desmarais, L. (2012). *Au musée des illusions : Le rendez-vous manqué du quai Branly, Sally Price*. Éditions Denoël, Paris, 2011, 368 p (vol. 42, pp. 155-159).
- Jérôme, L. et Kaine, É. (2014). Représentations de soi et décolonisation dans les musées. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 231-252. <https://doi.org/10.7202/1029026ar>
- Jérôme, L., Veilleux, V. et Delâge, D. (2014). Witamowikok, « dire » le territoire atikamekw nehirowisiw aujourd'hui. *Recherches amérindiennes au Québec*, 44(1), 11-22. <https://doi.org/10.7202/1027876ar>
- Joachim, J., Twerdy, S., Gérin, A., Fraser, M. et Jim, A. M. W. (2018). "Embodiment and Subjectivity": Intersectional Black Feminist Curatorial Practices in Canada. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 43(2), 34-47.
- Jobin, S. (2016). Double Consciousness and Nehiyawak (Cree) Perspectives. Reclaiming Indigenous Women's Knowledge. Dans N. Kermaol et I. Altamirano-Jiménez (dir.), *Living on the Land. Indigenous Women's Understanding of Place*. (p. 39-58). Athabasca University Press.
- Johnstone, L. et Kin Gagnon, M. (2020). *À la recherche d'Expo67*. [Catalogue d'exposition].
- Jouët, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux*, 100(2), 487-521.
- Justice, D. H. (2008). 'Go Away, Water!': Kinship criticism and the decolonization imperative Dans J. Acoose, C. S. Womack, D. H. Justice et C. B. Teuton (dir.), *Reasoning Together: The Native Critics Collective* (vol. 147, p. 147-168). University of Oklahoma Press.

- Kermoal, N. et Altamirano-Jiménez, I. (dir.). (2016). *Living on the Land: Indigenous Women's Understanding of Place*. Athabasca University Press.
- Kermoal, N. et Lévesque, C. (2010). Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité. *Nouvelles pratiques sociales*, 23(1), 67-82.
- Kidd, I. J., Medina, J. et Pohlhaus, G. M. (2017). *The Routledge handbook of epistemic injustice*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Kimmerer, R. W. (2013). *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*. Milkweed Editions.
- King, T. (1990). *All my relations: An anthology of contemporary Canadian native prose*. McClelland and Stewart.
- Kohn, E. (2013). *Comment pensent les forêts*. Zone sensible.
- Kovach, M. (2009). *Indigenous methodologies : characteristics, conversations and contexts*. University of Toronto Press.
- Kovach, M. (2010). Conversation Method in Indigenous Research. *First peoples child & family review*, 5(1), 40-48.
- Kugel, R. et Murphy Eldersveld, L. (2007). *Native women's history in Eastern North America before 1900. A Guide to research and writing*. Board of Regents of the University of Nebraska.
- Kuokkanen, R. (2011). Indigenous Economies, Theories of Subsistence, and Women: Exploring the Social Economy Model for Indigenous Governance. *American Indian Quarterly*, 35(2), 215-240. <https://doi.org/10.5250/amerindiquar.35.2.0215>
- Kurtness, J. (2009). Négociier, c'est concilier des visions du monde différentes : entretien de la doctorante en anthropologie Caroline Hervé avec Jacques Kurtness, ancien négociateur en chef pour le Conseil atikamekw-montagnais et le Conseil tribal Mamuitun Mashteuiatsh. *Les Cahiers du CIÉRA*, 3, p. 67-73.
- L'Hirondelle, C. (2014). Codetalkers. Recounting signals of survival. Dans S. Loft (dir.), *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (p. 147-168). University of Calgary Press.
- Lacroix, L. (2012). L'art des Huronnes vu par le frère récollet Gabriel Sagard en 1623-1624. *Cahiers des dix*, (66), 323-338.
- Ladner, K. L. (2003). Governing within an ecological context: Creating an AlterNative understanding of Blackfoot governance. *Studies in Political Economy*, 70(1), 125-152. <https://doi.org/10.1080/07078552.2003.11827132>

- LaFromboise, T. D., Heyle, A. M. et Ozer, E. J. (1990). Changing and diverse roles of women in American Indian cultures. *Sex Roles*, 22(7/8), 455-476.
- Lalonde, C. (2013). Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain. Dans G. A. Hill, C. Lalonde et C. Hopkins (dir.), *Sakahàn : art indigène international* (p. 14-20). Musée des beaux-arts du Canada.
- Lalonde, J. (2010). *Le performatif du Web [ressource électronique] : d'après les oeuvres de Patrice Duhamel, Linda Duvall, Jeanne Landry-Belleau, Jilliane McDonald, Nadine Norman, Michelle Teran*. Québec : La Chambre blanche.
- Lalonde, J. (2012). *Abécédaire du Web. 26 concepts pour comprendre la création sur Internet*.
- Lamothe, A. (réalis.). (1992). *L'Écho des songes* Montréal.
- Lamy Beupré, J. (2012). *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*. Université du Québec à Montréal]. WorldCat.org. Montréal. <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMUQ-5113&op=pdf&app=Library>
- Lamy, J. (2016). L'effervescence en art à Mashteuiatsh. Entrevue avec Sonia Robertson. *Inter*(122), 54-56.
- Landzelius, K. (2006). *Native on the Net*. Routledge.
- Larivée, C. et Eshraghi, L. (2020). *D'horizons et d'estuaires. Entre mémoires et créations autochtones*. Éditions Somme Toute.
- Laronde, S. (2005). *Native Women in the sarts. Sky woman: Indigenous women who have shaped, moved or inspired us*. Theytus Books.
- Laugrand, F. (2013). Pour en finir avec la spiritualité : l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec. Dans A. Beaulieu, S. Gervais et M. Papillon (dir.), *Les autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord* (p. 213-232). Presses de l'Université de Montréal.
- Laugrand, F. et Crépeau, R. R. (2015). Shamanisms, Religious Networks and Empowerment in Indigenous Societies of the Americas. *Anthropologica*, 57(2), 289-298.
- Laugrand, F. et Delâge, D. (2008). Tradition et transformations rituelles chez les Amérindiens et les Inuits du Canada. Recherches amérindiennes du Québec. *Recherches amérindiennes au Québec*, 38(2-3), 3-12.
- Laurier, D., Bouchard, C., Cloutier, C., Meddeb, M., Jérôme, L., Bousquet, M.-P., Bellemare, D. et Kaine, É. (2018). Lorsque l'image parle. *Recherches amérindiennes au Québec*, 48(1-2), 41-48.

- Lavoie, M. et Vaugeois, D. (2010). *L'impasse amérindienne. Trois commissions d'enquête à l'origine d'une politique de tutelle et d'assimilation 1828-1858*. (Septentrion éd.).
- Lavoie, R. (2014). Pratiques artistiques féministes et queers en art vidéo. *Recherches féministes*, 27(2), 171-189. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1027924AR>
- Lefevre-Radelli, L. et Dufour, E. (2016). Entre revendications nationales et expériences locales. La reconnaissance des Premières Nations dans les universités de Montréal (Québec). *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 15, 169-192.
- Léger, M. et Morales Hudon, A. (2017). Femmes autochtones en mouvement : fragments de décolonisation. *Recherches féministes*, 30(1), 3-13.
- Leland, C. G. (2006). *Algonquin legends of New England : Or myth and folklore of the Micmac, Passamaquoddy, and Penobscot tribes*. BiblioBazaar.
- Lepage, P. et Alcindor, M. (2019). *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*. [Catalogue d'exposition]. <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1903856>
- les Écrits*. (2023). les Écrits. <https://lesecrits.ca/domingo-cisneros/>
- Létourneau, J. (2006). *Le coffre à outils du chercheur débutant : guide d'initiation au travail intellectuel*. Boréal.
- Leuthold, S. (1998). *Indigenous Aesthetic: Native Art Media and Identity*. University of Texas Press.
- Lévesque, C. (1989). Regard sur les femmes autochtones: Les étapes d'une lutte politique et sociale. *Recherche féministe*, 1(1), p. 111-125.
- Lewis, J. E., Arista, N., Pechawis, A. et Kite, S. (2018). Making Kin with the Machines. *Journal of Design and Science*. <https://doi.org/10.21428/bfafd97b>
- Loft, S. (2005). Aboriginal media art and the postmodern conundrum: A coyote perspective. Dans D. Claxton, C. Hopkins, S. Loft, M. A. Townsend, H. Art Gallery of, G. Walter Phillips et G. Indigenous Media Arts (dir.), *Transference, tradition, technology : Native new media exploring visual & digital culture* (p. 88-103). Walter Phillips Gallery Editions.
- Loft, S. (2012). *Réflexions sur vingt ans d'art autochtone*. Dans C. Ryerson (dir.), *Les cahiers de la Fondation Trudeau* (pp. 17-38) : Fondation Trudeau.
- Loft, S. (2014a). *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*. University of Calgary Press.
- Loft, S. (2014b). Mediacosmology. Dans S. Loft et K. Swanson (dir.), *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (p. 170-186). University of Calgary Press.

- Longavesne, J. P. (2003). Esthétique et rhétorique des arts technologiques. Les machines interfaces. Dans L. Poissant (dir.), *Esthétiques des arts médiatiques. Interfaces et sensorialité* (p. 37-52). Presses de l'Université du Québec.
- Madill, S. (2022). Kent Monkman, sa vie et son œuvre. *Institut de l'art canadien [En ligne]* <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/kent-monkman/importance-et-questions-essentielles/#se-reappropriation-son-identite-bispirituelle>
- Makoons Geniusz, W. (2009). *Our Knowledge Is Not Primitive: Decolonizing Botanical Anishinaabe Teachings*. Syracuse University Press.
- Manitowabi, S. et Gauthier-Frohlick, D. (2012). Relationship building: A best practice model for Aboriginal Women's Health Research. *Native Social Work Journal*, 8, 57-74.
- Manovich, L. (2001). *The Language of new media*. MIT Press.
- Maracle, L. (1996). *I Am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism* (2^e éd.). Press Gang, an imprint of Raincoast Books.
- Marcoux, G. (2015). Ossements animaux dans l'art autochtone actuel : discours sur la mort, la résurgence et la guérison. *Recherches amérindiennes au Québec*, 45(2-3), 25-32. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1038039ar>
- Marcoux, G. (2020). Dans toute son exubérance : affirmation de soi et autoreprésentation chez Caroline Monnet. *Canadian Journal of Film Studies*, 29(1), 110-121. <https://doi.org/10.3138/cjfs.29.1.06>
- Martin, L.-A. (1991). *Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada. Rapport présenté au Conseil des arts du Canada*. Conseil des arts du Canada.
- Martin, T. (2013). Normativité sociale et normativité épistémique. *Sociologie de l'Art*, 1, 135-152.
- Maryanne, P. (2013). *An Awkward Silence : Missing and Murdered Vulnerable Women and the Canadian Justice System*. [thèse de doctorat, Université d'Ottawa]. Recherche uO.
- Massey, V. (1951). *Commission royale d'enquête Massey sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada*.
- Mayoral-Baños, A. (2021). La résistance à la colonialité numérique: la roue de médecine technologique anichinabée et la plateforme numérique Indigenous Friends. *Revue Possibles*, 45(1), 109-118.
- McGregor, D. (2008). Anishnaabe-Kwe, Traditional Knowledge, and Water Protection. *Canadian Woman Studies*, 26(3/4), 26-30.

- McGregor, D., Restoule, J. P. et Johnston, R. (2018). *Indigenous Research: Theories, Practices, and Relationships*. Canadian Scholars. <https://books.google.ca/books?id=WzWoswEACAAJ>
- McLuhan, M. (2001). *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Bibliothèque québécoise.
- McMaster, G. (1998). *Reservation X*. [Catalogue d'exposition]. <https://www.deslibris.ca/ID/415529>
- McNeil, M. (1992). Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives by Sandra Harding. *Sociology*, 26(3), 525-527.
- Memmi, A. et Sartre, J.-P. (2002). *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Gallimard.
- Mestokosho-Paradis, L. (2015). *La pensée métisse comme méthodologie de création : organiser un chaos identitaire*. [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi]. Constellation. <https://constellation.uqac.ca/3333/>
- Michaud, Y. (2007). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Hachette littératures.
- Million, D. (2009). Felt Theory: An Indigenous Feminist Approach to Affect and History. *Wicazo Sa Review*, 24(2), 53-76. <https://doi.org/10.1353/wic.0.0043>
- Mills, S. (2004). Québécoises deboutte! Le Front de libération des femmes du Québec, le Centre des femmes et le nationalisme. *Mens*, 4(2), 183-210. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1024596ar>
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec. (2014). *Répertoire du patrimoine culturel du Québec : Katajjaniq*. Récupéré le 20 juillet 2022 de <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?id=3&methode=consulter&type=imma>
- Monture, P. A. (2017). Les mots des femmes [Women's Words] : Pouvoir, identité et souveraineté indigène. *Recherches féministes*, 30(1), 15-27. <https://doi.org/doi:10.7202/1040972ar>
- Müller, J. E. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, (16), 99-110.
- Musée de la civilisation de Québec. (2012). *Politique du Musée de la civilisation à l'égard des peuples autochtones*.
- Nanibush, W. (2014). An interview with Rebecca Belmore. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(1), 213-217.
- Nanibush, W. (2019). *Nanabozho's Sisters*. 11. https://rosaliefavell.com/publication-archive/2019_publication_dorothy-mccarthy-gallery_nanabozhos-sisters.pdf

- Nations-Unies. (2007). *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* (p. 16).
- Nattiez, J.-J. (1999). Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singin: A comparative, Historical and Semiological Approach. *Ethnomusicology*, XLIII(3), 399-418.
- Nemiroff, D., Houle, R. et Townsen-Gault, C. (1992). *Terre, esprit, pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*. [Catalogue d'exposition].
- Nepton Hotte, C. (2020a). L'histoire des médias nous appartient. Art, affirmation et résistance des Autochtones au Québec. *Recherches amérindiennes au Québec*, 1(3), 125-129.
- Nepton Hotte, C. (2020b). Ross-Tremblay Pierrot, 2019, Thou Shalt Forget. Indigenous Sovereignty, Resistance and the Production of Cultural Oblivion in Canada. Londres, University of London Press, coll. « Human Rights Consortium », 312 p., carte, illustr., bibliogr. *Anthropologie et Sociétés*, 44(3), 293. <https://doi.org/10.7202/1078189ar>
- Nepton Hotte, C. (2021). Pratiques médiatiques et stratégies de résistance dans l'oeuvre de Caroline Monnet : History shall speak for itself. *Revue d'études autochtones*, 51(2-3), 81-89. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1097379ar>
- Nepton Hotte, C. et Jérôme, L. (2021). Indigenous cosmologies and social media: Creativity, selfrepresentation and power of the image for First Nations women artists. Dans S. Poirier et F. Dussart (dir.), *Contemporary Indigenous Cosmologies and Pragmatics* (p. 219-251). University of Alberta Press.
- Nixon, L. (2017). Nation to Nation. *Canadian Art*. <https://canadianart.ca/features/nation-to-nation/>
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* Thames and Hudson.
- Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir et autres essais*. J. Chambon.
- Nochlin, L., Lafont, A. et Porterfield, T. (2015). Entretien avec Linda Nochlin. *Perspective*, 63-76.
- Noël, M. (1993). *Prendre la parole. Nibimatisiwin. Artistes amérindiens du Québec*. Roussan.
- Ouellette, G. J. M. W. (2002). *The Fourth World. An Indigenous Perspective on Feminism and Aboriginal Women's Activism*. Fernwood Publishing.
- Pablo Gómez, P., González Vásquez, A. et Ferreira Zacarias, G. (2016). Esthétique décoloniale. Entretien avec Pedro Pablo Gómez. *Marges*, 23, 102-110.
- Pageot, É.-A. (2023). Le programme *Matériaux traditionnels et artisans visiteurs au Collège Manitou*: un modèle de transdisciplinarité. Dans L. Vigneault (dir.), *Créativité autochtones actuelles au Québec. Arts visuels et performatifs, musique, vidéo* (p. 131-145). Presses de l'université de Montréal.
- Paillard, C. (2013). « L'art numérique » : l'effet manifeste des théories. *Études littéraires*, 44(3), 123-138. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1025485ar>

- Paillard, C. (2021). La fabrique de « l'art numérique ». Représentations technologiques, esthétiques et sociales. *Interfaces numériques*, 10(2) <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4635>
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Paillé, P. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin. <http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://www.cairn.info/l-analyse-qualitative-en-sciences-humaines--9782200249045.htm>
- Paquin, J.-C. (2019). Pour une théorisation incarnée suivi de Embodiment et incarnation : traduction, croisement et translation. Dans I. Choinière, E. Pitozzi et A. Davidson (dir.), *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs : technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-crédation* (p. 285-317). Presses de l'Université du Québec.
- Parker, R. et Pollock, G. (1981). *Old Mistresses Women, Art and Ideology*. New York Pantheon Books.
- Pastinelli, M. (2011). Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel! *Anthropologie et Sociétés*, 35(1-2), 35-52.
- Peraya, D. (2010). Médiatisation et médiation. Des médias éducatifs aux ENT Dans *Médiations [en ligne]*. CNRS Éditions. <https://doi.org/https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/books.editions-cnrs.14730>.
- Perreault, J. (2015). La violence intersectionnelle dans la pensée féministe autochtone contemporaine. *Recherches féministes*, 28(2), 33-52. <https://doi.org/10.7202/1034174ar>
- Picard, G. (1982a). Communication inter-nationale. *Recherches amérindiennes au Québec*, 12(4), 297-304.
- Picard, G. (1982b). Kitotakan, Kaiamiumistuk ou radio. *Recherches amérindiennes au Québec*, 12(4), 285-295.
- Pitozzi, E. (2016). On the edge of perception: The logic of immersive environments. *Archee. Revue d'art en ligne. Arts médiatiques et cyberculture*. http://archee.qc.ca/images/edito-2016-11/Archee_2016_11_EdgeOfPerception.php
- Pohlhaus, G. (2012). Relational Knowing and Epistemic Injustice: Toward a Theory of Willful Hermeneutical Ignorance. *Hypatia*, 27(4), 715-735. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01222.x>
- Poirier, C., Martet, S., Harvey, M. et Bibliothèque numérique, c. (2016). *Les arts médiatiques au Québec : portrait et analyse*. Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation Culture Société.

- Poitras Pratt, Y. (2019). *Digital Storytelling in Indigenous Education: A Decolonizing Journey for a Métis Community*. Routledge.
- Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du Genre*, 43(2), 45-69.
- Popper, F. et Straschitz, F. (1993). *L'art à l'âge électronique*. Hazan.
- Poupart, J., Deslaurier, J.-P., Groulx, L.-H., Laperrière, A., Mayer, R. et Pires, A. P. (dir.). (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Gaétan Morin.
- Price, S. (2007). *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press.
- Principe, C. (1975). Trois « Relations de la Nouvelle France » écrites par le Père Paul Le Jeune (1632, 1633, 1634). *Cahier de l'association des études française*, (27), 83-108.
- QSR International Ltd. (2018).12,7 QSR International Ltd. Doncaster, Victoria, Australie. <https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home>
- Quinless, J. M. (2012). Les femmes autochtones au Canada : Profil statistique d'après le recensement de 2006. Ministère des Affaires autochtones et du développement du Nord canadien. 90.
- Racette, S. F. (2012). "I Want to Call Their Names in Resistance" Writing Aboriginal Women into Canadian Art History, 1880-1970. Dans H. Kristina et A. Janice (dir.), *Rethinking Professionalism* (p. 285-326). McGill-Queen's University Press. <https://doi.org/doi:10.1515/9780773586833-013>.
- Rennes, J. (2016). *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte.
- Rice, B. (2005). *Seeing the World with Aboriginal Eyes. A Four Directional Perspective on Human and Non-Human Values, Cultures and Relationships on Turle Island*. Aboriginal Issues Press.
- Rifkin, M. (2017). *Beyond Settler Time. Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smrwm>
- Ritter, K., Willard, T., Grunt, G., Vancouver Art, G., Willard, T., Grunt, G., Vancouver Art, G. et Musée d'art contemporain de, M. a. (2012). *Beat nation : Art, Hip Hop and Aboriginal Culture*. Vancouver Art Gallery.
- Riyad Ahmed, S. (2005). Mapping the field of anti-colonial discourse to understand issues of Indigenous knowledges: Decolonizing praxis. *McGill Journal of Education*, 40(2), 213-240.
- Robertson, S., Kaine, E., Sioui Durand, G., Séquence, Kaine, E. I., Sioui Durand, G. et Séquence. (1996). *Sonia Robertson : [arbre sacré]*. Séquence.

- Rogers, M. (2012). Contextualizing Theories and Practices of Bricolage Research. *Qualitative Report*, 17(48), 1-17.
- Ross-Tremblay, P. (2019). *Thou Shalt Forget. Indigenous Sovereignty, Resistance and the Production of Cultural Oblivion in Canada*. University of London Press.
- Roth, L. (2005). *Something New in the Air: The Story of First Peoples Television Broadcasting*. McGill-Queen's University Press.
- Roussel, M. (2012). Actuel/virtuel : introduction à une problématique architecturale. *DNArchi* <http://dnarchi.fr/culture/actuelvirtuel-introduction-une-problematique-architecturale/>
- Rowe, G. (2014). Implementing Indigenous ways of knowing into research: Insights into the critical role of dreams as catalysts for knowledge development. *Journal of Indigenous Social Development*, 3(2).
- Ruestchmann, C. et Vigneault, L. (2019). *La voix du territoire : représentations territoriales plurielles dans l'œuvre d'Eruoma Awashish*. [mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. WorldCat.org. Papyrus. <http://hdl.handle.net/1866/22517>
- Rutherford, M. et Miller, J. (2006). "It's Our Country": First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 17(2), 148-173. <https://doi.org/10.7202/016594ar>
- Sabet, A. (2014). Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec. *esse arts + opinions*(81), 108-117.
- Sagard, G. (2007). *Le grand voyage du pays des Hurons*. Bibliothèque du Québec. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2366866?docpos=8>
- Saladin D'Anglure, B. (1978). Entre cri et chant: les katajjait, un genre musical féminin. *Études/Inuit/Studies*, 2(1), 85-94.
- Saladin d'Anglure, B. (2014). Hermaphrodisme, lubricité et travestissement, ou les tragiques malentendus sur la sexualité et le genre dans les relations entre Occidentaux, Inuit et Amérindiens. Dans G. Havard et F. Laugrand (dir.), *Éros et tabous* (p. 284-319). Septentrion.
- Salée, D. (1995). Identities in conflict: The Aboriginal question and the politics of recognition in Quebec. *Ethnic and Racial Studies*, 18(2), 277-314. <https://doi.org/10.1080/01419870.1995.9993864>
- Savard, J.-F. (2010). Communautés virtuelles et appropriations autochtones : trois hypothèses à explorer. *Les Cahiers du CIÉRA*(5), 101-118.
- Savard, R. (2004). *La forêt vive : récits fondateurs du peuple innu*. Boréal.

- Savard, R. (2006). Traditions orales : les Innus et leurs chefs-d'œuvre. *Cap-aux-Diamants*, 85, 16-20.
- Sayers, J. F., MacDonald, K. A., Fiske, J.-A., Newell, M., George, E. et Cornet, W. (2001). Les femmes des Premières nations, la gouvernance et la Loi sur les Indiens : recueil de rapports de recherche en matière de politiques. First Nations women, governance and the Indian Act. Condition féminine Canada.
- Schultz, K., Walters, K. L., Beltran, R., Stroud, S. et Johnson-Jennings, M. (2016). "I'm stronger than I thought": Native women reconnecting to body, health, and place. *Health and Place*, 40, 21-28. <https://doi.org/10.1016/j.healthplace.2016.05.001>
- Scott, C. (2017). The Endurance of relational ontology. Encounters between Eeyouch and sport hunters. Dans F. Dussart et S. Poirier (dir.), *Entangled Territorialities* (p. 51-69). University of Toronto Press.
- Séguin, C. (1981). Essai sur la condition de la femme indienne au Canada. *Recherches amérindiennes au Québec*, X(4), 251-260.
- Servais, O. (2017). L'eschatologie « No life ». Incorporation et Avatarisation d'érémitisme digital. *Social Compass*, 64(1), 42-59.
- Sharma, S. et Singh, R. (2022). *Re-Understanding Media : Feminist Extensions of Marshall McLuhan*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv2drhchc>
- Shoemaker, N. (1991). The Rise or fall of Iroquois Women. *Journal of Women's History*, 2(3), p. 39-57.
- Shoemaker, N. (1995). Native American women in history. *OAH Magazine of History*, 9(4), p. 10-14.
- Sim, C. (2020). Un jour, One day. Dans M. Gagnon et L. Johnston (dir.), *À la recherche d'Expo 67* (p. 43-46). McGill-Queen's University Press et Musée d'art contemporain.
- Simpson, A. (2007). On ethnographic refusal: Indigeneity, 'voice', and colonial citizenship. *Junctures*, 9, 67-80.
- Simpson, A. (2014). *The Chiefs Two Bodies: Theresa Spence & the Gender of Settler Sovereignty: Unsettling Conversations*. Faculty of Arts. University of Alberta. <https://vimeo.com/110948627>
- Simpson, L. B. (2000). Stories, Dreams, and Ceremonies-Anishinaabe Ways of Learning. *Tribal College*, 11(4), 26.
- Simpson, L. B. (2004). Anticolonial Strategies for the Recovery and Maintenance of Indigenous Knowledge. Special Issue: The Recovery of Indigenous Knowledge. *American Indian Quarterly*, 28(3/4), 373-384.

- Simpson, L. B. (2011). *Dancing on our turtle's back : stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence, and a new emergence*. ARP books.
- Simpson, L. B. (2013). I am Not a Nation-State. Indigenous Nationhood Movement. *Unsettling America. Decolonization in Theory & Practice* <https://unsettlingamerica.wordpress.com/2013/11/06/i-am-not-a-nation-state/>
- Simpson, L. B. (2014). Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(3), 1-25.
- Simpson, L. B. (2017). *As we have always done: Indigenous freedom through radical resistance*. University of Minnesota Press.
- Sioui Durand, G. (1999). De l'exiguïté puissante. Dans L. Fitzgibbons (dir.), *En marge. BRAVO*. Éditions d'art Le Sabord.
- Sioui Durand, G. (2003). Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 23-35.
- Sioui Durand, G. (2013). Animalité. L'œil amérindien. *Inter*, (113), 42-47.
- Sioui Durand, G. (2016). L'onderha. *Inter*, (122), 4-19.
- Sioui Durand, Y. (2003). Kaion'ni, le wampum rompu : de la rupture de la chaîne d'alliance ou « le regard inconscient résineux ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 55-64.
- Sioui, G. (1989). *Pour une autohistoire amérindienne: essai sur les fondements d'une morale sociale*. Presses de l'Université Laval.
- Sioui-Durand, G. (1997). *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*. Inter Éditeur.
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books.
- Smith, L. T. (2012). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (Second edition. éd.). Fernwood Publishing; Zed Books.
- St-Gelais, T. (dir.). (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel = The undecidable : the gaps and displacements of contemporary art*. Éditions Esse. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/1032010970>.
- Starblanket, G. (2017). Being Indigenous feminist: Resurgence against contemporary patriarchy Dans J. A. Green (dir.), *Making space for indigenous feminism* (p. 21-41). Fernwood Publishing; Zed Books.
- Stern, N. (2013). *Interactive Art and Embodiment: The Implicit Body as Performance*. Gylphi Limited.

- Stote, K. (2015). *An Act of Genocide: Colonialism and the Sterilization of Aboriginal Women*. Fernwood Publishing.
- Strate, L. (2006). *Echoes and Reflections. On Media Ecology as a Field of Study*. Hampton Press.
- Strate, L. (2017). Understanding the Message of Understanding Media. *Atlantic Journal of Communication*, 25(4), 244-254. <https://doi.org/10.1080/15456870.2017.1350682>
- Swentzell, P. (2020). What are your values? Positioning the researcher. Dans E. Sumida Huaman et N. Martin (dir.), *Indigenous knowledge systems and research methodologies: Local solutions and global opportunities* (p. 36-47). Canadian Scholars.
- Tanner, A. (1979). *Bringing Home Animals Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*. Présenté à l'origine comme thèse de doctorat de l'auteur - University of Toronto, 1978]. New York.
- Tanner, A. (2007). The Nature of Quebec Cree animist practices and beliefs. Dans F. Laugrand et J. G. Oosten (dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones* (p. 133-150). Presses de l'Université Laval.
- Thompson, S. (2011). Échantillonnage adaptatif par réseau et spatial. Statistique Canada, No 12-001-X au catalogue. 197-212.
- Todd, Z. (2016). An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism. *Journal of Historical Sociology*, 29(1), 4-22. <https://doi.org/10.1111/johs.12124>
- Tomaselli, K. G. et Dyll, L. E. (2008). 'Self' and 'Other': Auto-reflexive and Indigenous ethnography. Dans N. Denzin, Y. Lincoln et L. Tuhiwai Smith (dir.), *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies* (p. 347-372). SAGE.
- Tousley, N.(1995). The Trickster. *Canadian Art*, 37-45.
- Trépanier, F. (2008). *Initiative de recherche sur les arts autochtones*. [Rapport du Conseil des arts du Canada]. Conseil des arts du Canada. Recherche et évaluation. <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2008/11/1-initiative-de-recherche-sur-les-arts-autochtones>
- Trépanier, F. (2012). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui [ressource électronique] : un examen de la connaissance et de la documentation* [Rapport du Conseil des arts du Canada]. Conseil des arts du Canada. Recherche et évaluation. http://publications.gc.ca/collections/collection_2013/canadacouncil/K23-54-2011-fra.pdf
- Trudel, P. (2004). Médias et Autochtones. Pour une information équilibrée et dépourvue de préjugés. *Association québécoise d'histoire politique*, 12(3), 145-167.

- Tuck, E. (2013). Commentary: Decolonizing Methodologies 15 years later. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 9(4), 365-372. <https://doi.org/10.1177/117718011300900407>
- Tupper, J. (2014). Social media and the Idle No More movement: Citizenship, activism and dissent in Canada. *Journal of Social Science Education*, 13(4), 87. <https://doi.org/10.4119/UNIBI/jsse-v13-i4-1354>
- Turgeon, L. (2005). Les ceintures de wampum en Amérique. *Communications*, 17-37. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2005_num_77_1_2261
- Uzel, J.-P. (2000). L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité. Dans G. Bellavance (dir.), *Monde et Réseaux de l'art*. (p. 189-203). Liber.
- Uzel, J.-P. (2014). L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée. *Globe*, 17(1), 33-57.
- Uzel, J.-P. (2017). Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2), 30-41. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1042944ar>
- Van Woudenberg, G. (2004). Des femmes et de la territorialité : début d'un dialogue sur la nature sexuée des droits des autochtones. *Recherches amérindiennes au Québec*, 34, 75-86.
- Viens, J. (2019). Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics : écoute, réconciliation et progrès. Annexes. Gouvernement du Québec. 264.
- Vigneault, L. (2016a). Art autochtone : langue, oralité, communication : Introduction au dossier. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 41(1), 22-25. <https://doi.org/10.7202/1037549ar>
- Vigneault, L. (2016b). *Zacharie Vincent. Une autohistoire artistique*. Éditions Hannenorak.
- Vigneault, L. (2017). Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2), 87-99. <https://doi.org/10.7202/1042948ar>
- Vigneault, L. (2023). *Créativités autochtones actuelles au Québec : arts visuels et performatifs, musique, vidéo*. Presses de l'Université de Montréal.
- Villeneuve, J. (2010). La disposition intermédiaire : théorie et pratique : entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM). *Spirale*, (231), 38-41.
- Vimalassery, M., Pegues, J. H. et Goldstein, A. (2017). Colonial Unknowing and Relations of Study. *Theory & Event*, 20(4), 1042-1054.
- Vincent, S. (1982). La tradition orale montagnaise. Comment l'interroger ? . *Cahiers de Clio*, 70, 5-26.

- Vincent, S. (1991). La présence des gens du large dans la version montagnaise de l'histoire. *Anthropologie et Sociétés*, 15(1), 125-143. <https://doi.org/10.7202/015160ar>
- Vincent, S., Hébert, M. et Beaucage, P. (2010). Identité québécoise : l'angle mort: Synthèse des textes de Rémi Savard publiés dans les journaux. *Recherches amérindiennes au Québec*, 40(1-2), 13-24.
- Vizenor, G. R. (1994). *Manifest Manners: Postindian Warriors of Survivance*. University Press of New England.
- Waters, A. (2003). Introduction. Special Issue on Native American Women. Feminism and Indigenism. *Hypatia*, 18(1), ix-xx.
- Wattez, P. (2014). Les actualités de la tente tremblante chez les Eeyous : Transformations, continuités socioculturelles et enjeux anthropologiques. *Recherches amérindiennes au Québec*, 44(2-3), 153-161.
- Weber, A. (2017). *Indigenous Positions in Canadian Art Discourse Since the 1960s: A Cultural Studies Approach*. [thèse de doctorat, Université rhénane Frédéric-Guillaume de Bonn].
- Weber, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. L'Harmattan.
- Wildcat, M. et Leon, J. D. (2020). Creative Sovereignty: The In-Between Space: Indigenous Sovereignties in Creative and Comparative Perspective. *Borderlands Journal*, 19(2), 1-28.
- Wilson, K. (2003). Therapeutic landscapes and First Nations peoples: an exploration of culture, health and place. *Health and Place*, 9(2), 83-93. [https://doi.org/10.1016/S1353-8292\(02\)00016-3](https://doi.org/10.1016/S1353-8292(02)00016-3)
- Wilson, K. (2005). Ecofeminism and First Nations Peoples in Canada: Linking culture, gender and nature. *Gender, Place & Culture*, 12(3), 333-355. <https://doi.org/10.1080/09663690500202574>
- Wilson, S. (2001). What is Indigenous research methodology? *Canadian Journal of Native Education*, 25(1), 175-179.
- Wilson, S. (2003). Progressing towards an Indigenous research paradigm in Canada and Australia. *Journal of Native Education*, 27(2), 161-180.
- Wilson, S. (2008). *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Fernwood Publishing.
- Winter, J. et Boudreau, J. (2018). Supporting Self-Determined Indigenous Innovations: Rethinking the Digital Divide in Canada. *Technology Innovation Management Review*, 8(2). <http://timreview.ca/article/1138>
- Wolfe, P. (2006). Settler colonialism and the elimination of the native. *Journal of Genocide Research*, 8(4), 387-409. <https://doi.org/10.1080/14623520601056240>

Wuttunee, W., Pick, Z., Williams, P. et Obomsawin, A. (2019). *Alanis Obomsawin Dans l'Encyclopédie canadienne*.

Younging, G. (2018). *Elements of Indigenous style : a Guide for Writing by and About Indigenous Peoples*. [Edmonton, Alberta] : Brush Education.

Zitouni, B. (2012). Dans E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway* (1re édition. éd.). Presses universitaires de France. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42664186t>.

LEXIQUE ET ETHNONYMES

Presque tous les mots de ce lexique sont en *innu aimun* (langue innue) ou en *nehlueun* (langue ilnue au Lac-Saint-Jean)¹⁵⁸. Ils ont d'abord été repérés dans le dictionnaire innu en ligne (<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/Words>), pour en vérifier l'orthographe. Puis, j'en ai discuté avec Yvette Mollen, linguiste innue, notamment pour en évaluer la portée conceptuelle. Madame Mollen appliquait aussi un principe innu de non-ingérence et m'invitait à maîtriser le terme, à le comprendre à ma manière. C'est ce que j'ai tenté de réaliser pour les mots *ashetateu* ou encore *uitshiteiemeu*, par exemple. Un mot est en langue anishinabe, l'anishinabemowin, puis un autre en langue inuit, l'inuktitut. Je décris la manière dont j'en fais usage dans la thèse. Voici la liste.

Ashetateu : Suivre les pas de quelqu'un pour savoir d'où il vient.

Atalukan ou *atanukan* : Récits de création ou récit de personnage propre aux cosmologies autochtones. J'ajuste la graphie selon la source d'origine, la première étant celle des Ilnus de Mashteuiatsh, Essipit et Pessamit et la seconde, de la Côte-Nord.

Biskaabiiyang (terme anishinabemowin) : *Returning to ourselves*. Ce concept sert à expliquer l'idée d'un mouvement mental, physique, spirituel et émotionnel pour nous tourner vers nos savoirs comme peuples autochtones. Le pronom « nos » est important pour bien ancrer mes réflexions aux connaissances de nos ancêtres respectifs et éviter les appropriations culturelles ou un « panamérindianisme » qui galvaude les expressions de nos différentes nations. L'idée est de transposer nos cultures, nos valeurs, nos traditions, les mots et expressions de nos langues dans nos situations actuelles. La langue est indispensable, il me semble. Il s'agit d'une méthode de recherche, mais je crois que cela peut aussi être un processus artistique ou encore être appliqué dans tout projet porté par une communauté (Makoons Geniusz, 2009; Simpson, 2011).

Mishtashkueuat : Grande femme. Expression initiée dans les recherches de l'artiste, commissaire et art-thérapeute ilnue Sonia Robertson.

Nehlueun : Langue ilnue du Pekuakami (Lac-St-Jean).

¹⁵⁸ La langue innue n'est pas entièrement uniformisée. Il y a des distinctions entre les dialectes innus des communautés, qui désirent valoriser leur manière de s'exprimer. Je respecte le mieux possible ces distinctions, mais comme j'ai commencé à apprendre l'innu à la fin des années 1990, j'ai débuté en apprenant le dialecte de Pessamit, qui était enseigné au cégep de Sept-Îles. Plusieurs mots sont identiques d'une communauté à l'autre. Je vais préciser ultérieurement si un terme est particulier à une communauté.

Innu aimun : Langue innue de la Côte-Nord.

Katajjaniq : Chant de gorge des Inuit du Nunavik en inuktitut.

Ka uitsheuet : Celle qui accompagne. C'est une expression que m'a attribuée Sonia Robertson dans le cadre de mes recherches et de mes actions en art.

Nitassinan : Notre territoire.

Nutshimit : La forêt.

Nimushum : Grand-père.

Nukum : Grand-mère.

Teueikan et *teuehikan* : La première graphie est employée par les Innus de la Côte-Nord et la seconde par les Innus de Mashteuiatsh, Essipit et Pessamit. Selon l'origine de la personne dont je parle, j'ajuste la graphie de la source d'origine.

Tipatshimun : Des récits d'événements vécus ou des nouvelles. Sylvie Vincent (1982) écrit : « Ce qui distingue les tipatshimun des atanukan, d'après les informateurs, c'est que les tipatshimun relatent des faits qui ont été vus et/ou vécus par des Indiens [...]. Lorsqu'ils racontent, les Montagnais d'ailleurs s'entourent de précautions verbales. Ils prennent soin de nommer le témoin de l'événement qu'ils rapportent ou la personne par laquelle le récit leur est parvenu. Ou bien ils signalent la présence des vestiges qui prouvent la véracité de leur dire » (Vincent, citée par Jérôme et Veilleux, 2014, p. 13).

Uitshiteiemeu : Qui a les mêmes valeurs de cœur. Cette expression innue est utilisée pour désigner une personne qui a les mêmes qualités de cœur qu'une autre. On retrouve la racine « cœur/utei » et « avec/uitshi » : être et partager avec des valeurs dans le cœur.

Le tableau suivant a été réalisé entre autres sur la base des consultations menées entre décembre 2010 et novembre 2011 dans le cadre du projet d'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle*, par le Musée de la civilisation de Québec, présenté dans le document *Politique* du Musée de la civilisation à l'égard des peuples autochtones (Musée de la civilisation de Québec, 2012).

Ethnonymes

Autodénomination en langue autochtone	FRANÇAIS Selon l'Office de la langue française du Québec	ANGLAIS
Waban-Aki (Abénaquis) Abénaquis	Abénaquise(s)	Abenaki(s)
Anishinabeg (Algonquins) (singulier = Anishinabe) Nishnaabe est la graphie utilisée par des Algonquins de l'Ontario	Algonquin(s) Algonquine(s)	Algonquin(s)
Atikamekw Nehirowisiwok (singulier = Atikamek Nehirowisiw)	Atikamek(s) (ne s'accorde pas en genre)	Atikamek(s)
Eeyou (Cris)	Cri(s) Crie(s)	Cree(s)
Huron(s)-Wendat	Huronne(s)-Wendat (Wendat est invariable)	Huron(s)-Wendat (Wendat est invariable)
Innu/Ilnu (invariable) Les Innus de Mashteuiatsh, Essipit et Pessamit utilisent le « l ». Selon l'origine de la référence, de la personne, je mets le « l ».	Innu(s) / Ilnu(s) Innue(s) / Ilnue(s)	Innu(s)
Inuit (singulier = Inuk)	Inuit (singulier = Inuk) (invariable)	Inuits
Mi'gmaq	Micmac(s) Micmaque(s)	Mi'kmaq (invariable)
Kanien'kehá:ka (Mohawks) Haudenosaunee (Iroquois)	Mohawk(s) (ne s'accorde pas en genre) Iroquois	Mohawk(s) Iroquois