

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉAPPROPRIATION COMME ACTE POLITIQUE À L'ÈRE DE LA
DÉCOLONISATION : L'ŒUVRE DE NADIA MYRE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MAUDE DARSIGNY-TRÉPANIER

Février 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.10-2015). 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

Tout d'abord je tiens à remercier chaleureusement Dominic Hardy pour tous les conseils, l'écoute et les opportunités offertes. Merci d'avoir su calmer mes angoisses et d'avoir poussé mes réflexions plus loin. Ta disponibilité et ton attention ont rendu ce processus plus facile et plus agréable. Merci d'avoir cru en mon projet et merci de m'avoir accompagné dans sa réalisation.

Je tiens aussi à souligner l'importance des commentaires et discussions avec l'équipe de l'Université du Québec en Abitibi Témiscamingue (Frédérique Cornelier, Wina Jacob, Françoise Ruperthouse, Suzy Basile et tous.les les autres) qui ont grandement enrichi ma démarche personnelle. Je tiens également à remercier le CRILCQ UQAM et Nay Theam pour l'aide apportée, et spécialement pour leur soutien à la correction de ce mémoire. Merci également au GRIAAC UQAM et à Laurent Jérôme pour les contrats d'assistance de recherche au sein de votre équipe. Merci à tous.les les professeur. e. s et chargé. e. s de cours qui ont enrichi mon parcours uqamien, un merci spécial à Danielle Doucet qui m'a assisté lors de mon premier dépôt de projet.

Je ne peux pas passer sous silence l'exceptionnelle cohorte à laquelle j'ai la chance d'appartenir. Charlie, Geneviève, Étienne, Hélène, Florence, Philippe, Maude et Gabrielle, nos rencontres sporadiques m'ont toujours réjouie et apaisée. Merci à tout.es pour votre écoute et votre soutien! Également, merci à Marie-Charlotte pour ton écoute et tes conseils. Merci également à mon copain Jean-Philippe qui, depuis le début de ce processus, a toujours été un allié de taille. Merci pour ton aide et ta compréhension.

Finalement, miigwetch à Nadia Myre pour son travail inspirant.

DÉDICACE

Ce mémoire est en quelque sorte ma façon de remettre quelque chose à la communauté artistique autochtone qui œuvre en territoire nommé Québec. En espérant que cette recherche soit utile et soulève certains questionnements sur l'utilisation d'un vocabulaire décolonisant par les non-autochtones.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VI
LISTE DES PLANCHES	VII
LISTE DES FIGURES.....	VIII
LISTE DES TABLEAUX	IX
INTRODUCTION	1
Méthodologie d'une analyse historiographique	14
CHAPITRE I	
LA RÉAPPROPRIATION : REVUE DE LITTÉRATURE DES TEXTES AU SUJET DE NADIA MYRE.....	24
Récolte des données sur le thème de l'appropriation.....	25
<i>Utilise « appropriation » pour traiter du colonialisme.....</i>	<i>25</i>
<i>Utilise « appropriation » pour référer au post-modernisme.....</i>	<i>31</i>
<i>Utilise « appropriation » pour traiter des traditions.....</i>	<i>36</i>
<i>Utilise « appropriation » pour traiter de subversion.....</i>	<i>39</i>
Récolte des données sur le thème de la réappropriation	41
<i>Utilise « réappropriation » pour traiter des traditions</i>	<i>41</i>
<i>Utilise « réappropriation » pour traiter du colonialisme</i>	<i>45</i>
L'importance de choisir un vocabulaire décolonisant : le problème de l'appropriation.....	49
La réappropriation des <i>slurs</i> : un exemple de détournement	53
CHAPITRE II	
PROPOS ESSENTIALISTES : UNE REVUE DE LITTÉRATURE AU SUJET DE NADIA MYRE	58
La mouvance de certains usages et le problème de traduction	59
Le choix des mots : Encore le spectre du <i>Vanishing Indian</i>	62
Les cas de <i>color blindness</i>	67

Retrouver une identité culturelle brimée ou la « quête identitaire » de Nadia Myre selon certaines auteures.....	72
Quels propos pour quelles œuvres : Peut-on tirer des constats généraux ?.....	73
Un discours politique : le cas de trois œuvres.....	74
Le cas particulier de <i>Portrait in Motion</i>	75
Une goutte d'eau dans un océan de textes : D'où viennent les propos essentialistes	76
CHAPITRE III ANALYSE DES DISCOURS CRITIQUES À PROPOS DES ŒUVRES. LES CAS DE L'INDIAN ACT PROJECT, SCAR PROJECT ET FOR THOSE WHO CANNOT SPEAK: THE WATER, THE LAND AND THE ANIMALS AND THE FUTURE GENERATIONS: LE REGARD POLITIQUE DE NADIA MYRE	79
Œuvres phares : discours partagés ?.....	82
<i>L'Indian Act Project: perler pour contester</i>	86
<i>L'Indian Act Project : Comment opérer le détournement ?</i>	88
La collaboration : une démarche stylistique ou un effort de réconciliation	92
L'Indian Act Project: Une revue de littérature politique	95
Le <i>Scar Project</i> : entre collaboration et guérison.....	99
<i>For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations</i> : Controverse politique au Musée des beaux-arts du Canada.....	105
CONCLUSION	113
Retour sur l'hypothèse de recherche : les premiers constats tiennent-ils la route ?	116
ANNEXE A	124
La catégorisation des sources.....	126
Analyse des textes : Parvenir à déjouer la subjectivité	132
PLANCHES	134
MEDIAGRAPHIE	139

RÉSUMÉ

Ce mémoire cherche à dresser l'historiographie de l'artiste anishnabé Nadia Myre. Il s'agit d'une analyse à la fois qualitative et quantitative de près de 200 textes récoltés au sujet de l'artiste du début de sa carrière (1995) jusqu'en 2016. En plus d'offrir une visualisation de l'accomplissement de celle-ci avec la création d'une feuille de calcul, le présent mémoire cherche aussi à analyser les différents propos des auteur.es au sujet de la pratique d'une artiste autochtone en territoire appelé Canada. Les œuvres les plus marquantes de l'artiste sont également analysées en profondeur.

MOTS CLÉS : Nadia Myre, artiste autochtone, femme artiste autochtone, anishnabée, décolonisation, *Indian Act*/Loi sur les Indiens, *Indian Act Project*, *Scar Project*, *Portrait in Motion*, *History in Two Parts*, réappropriation, appropriation culturelle, art contemporain autochtone.

LISTE DES PLANCHES

PLANCHE 1. NADIA MYRE, <i>INDIAN ACT PROJECT</i> , 2000 À 2003, 56 ÉLÉMENTS, PERLES DE ROCAILLES, FEUTRE, FIL COPIE DE LA LOI SUR LES INDIENS (CHAPITRE 1 À 5, 1985), PAPIER. 46 X 38 X 5 CM CHAQUE.	141
PLANCHE 2. NADIA MYRE, <i>HISTORY IN TWO PARTS</i> , 2000. ÉCORCE DE BOULEAU, CÈDRE, FRÊNE, RACINES ET GOMME D'ÉPINNETTE, ALUMINIUM. 122 X 231 CM.	135
PLANCHE 3. NADIA MYRE. <i>PORTRAIT IN MOTION</i> , 2002. FILM MINI DV TRANSFÉRÉ SUR DVD. CAMÉRA : CHANG WAN WEE, MARX KRUIZ. MONTAGE : JACK HACKEL. 2 MIN. 30 SEC. ÉDITION DE 5.	143
PLANCHE 4. NADIA MYRE. <i>SCAR PROJECT</i> , 2005 À 2013.	144
PLANCHE 5. NADIA MYRE, <i>FOR THOSE WHO CANNOT SPEAK : THE WATER, THE LAND, THE ANIMAL AND THE FUTURE GENERATIONS</i> , 2013.	145

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1. VUE D'EXPOSITION, NADIA MYRE, <i>DECOLONIAL GESTURE OR DOING IT WRONG? REFAIRE LE CHEMIN</i> , 2016. MUSÉE MCCORD À MONTRÉAL. CRÉDIT : HTTP://WWW.MUSEE-MCCORD.QC.CA/FR/EXPOSITIONS/ARTISTE-EN-RESIDENCE-NADIA-MYRE/	13
FIGURE 2. NADIA MYRE, <i>I SAW YOU ON THE BUS (THE WANT ADDS SERIE)</i> , 2006. AQUARELLE ET GRAPHITE SUR PAPIER. 44 CM X 124 CM ET NADIA MYRE, <i>SLEEPING BEAUTY LOOKING FOR A VOYEUR, (THE WANT ADDS SERIE)</i> , 2006. AQUARELLE ET GRAPHITE SUR PAPIER. 44 CM X 248 CM. PRESENTEES A ART MUR DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION COLLECTIVE <i>GRACE AU DESSIN</i> , DU 3 MARS AU 21 AVRIL 2018.	4
FIGURE 3. NADIA MYRE, <i>LUBRICATOR</i> , (SÉRIE <i>DESIRE SCHEMATICS</i>), 2009. PERLES DE ROCAILLES, FIL. 14 X 20 CM. ET NADIA MYRE, <i>LUBRICATOR</i> , (SÉRIE <i>DESIRE SCHEMATICS</i>), 2009. IMPRESSION NUMÉRIQUE. 112 X 166 CM. ÉDITION DE 5.	43
FIGURE 4. NADIA MYRE, <i>PORTRAIT AS A RIVER DIVIDED</i> , 2002. ACRYLIQUE, HUILE, IMITATION DE TENDONS, TOILE. 10 X 107 X 5 CM.....	46
FIGURE 5. NADIA MYRE, <i>MÉDITATION ON RED</i> (SÉRIE), #2. PERLES DE ROCAILLE ET FIL SCANNÉ. REPRODUCTION SUR GÉLATINE. 46 POUCES DE DIAMÈTRE.	76
FIGURE 6. NADIA MYRE, <i>JOURNEY OF THE SEVENTH FIRE</i> (SÉRIE), 2008-2009. DE GAUCHE À DROITE : <i>FRONTENAC VENTURE</i> , 2009. PERLES SUR TOILE. 144 CM X 144 CM; <i>ALCAN</i> , 2009. PERLES SUR TOILE. 144 CM X 144 CM; <i>CAMECO</i> , 2008. PERLES SUR TOILE. 144 CM X 144 CM; <i>HYDRO QUÉBEC</i> , 2008. PERLES SUR TOILE. 144 CM X 144 CM. (VUE D'EXPOSITION <i>LANDSCAPE OF SORROW</i> DU 16 AVRIL AU 8 MAI 2009 CHEZ ART MÔR).....	108
FIGURE 7. NADIA MYRE, <i>A STUDY OF OWNERSHIP, USE, AND TERRITORY IN RELATION TO ARTICLE 19 OF THE INDIAN ACT : SURRENDERED LOTS 1, 2, 3 AND 4</i> , 2009. PERLES DE ROCAILLES ROUGES ET BLANCHES. 13 X 30,5 CM.	118
FIGURE 8. MIKE PATTEN, <i>NATIVE BEATING</i> , 2011. PERLES DE ROCAILLES ROUGES ET BLANCHES, FIL, BÂTON DE BASEBALL. 107 X 7 CM DE DIAMÈTRE.....	119
FIGURES 9 ET 10. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DU DOIZOI. CRÉDIT PHOTO : MAUDE DARSIGNY-TRÉPANIÉ.....	127
FIGURE 11. CHEMIN DE CROIX DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE PIKOGAN ANISHNABEG (ARTISTE INCONNUE). CRÉDIT PHOTO : MAUDE DARSIGNY-TRÉPANIÉ.	129

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1. TABLEAU MONTRANT LE NOMBRE D'ANALYSES POLITIQUE DES ŒUVRES <i>HISTORY IN TWO PARTS</i> , <i>INDIAN ACT PROJECT</i> ET <i>SCAR PROJECT</i>	75
TABLEAU 2. TABLEAU MONTRANT LE NOMBRE D'ANALYSES POLITIQUES DE L'ŒUVRE <i>PORTRAIT IN MOTION</i>	76
TABLEAU 3. GRAPHIQUES REPRÉSENTANT L'ANALYSE DES DISCOURS SUR LES ŒUVRES <i>INDIAN ACT PROJECT</i> , <i>SCAR PROJECT</i> , <i>HISTORY IN TWO PARTS</i> ET <i>PORTRAIT IN MOTION</i>	84
TABLEAU 4. GRAPHIQUE REPRÉSENTANT LA PARUTION DES TEXTES DANS LES DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE MÉDIAS.	86
TABLEAU 5. GRAPHIQUE REPRÉSENTANT LES DIFFÉRENTES MENTIONS DE L' <i>INDIAN ACT PROJECT</i> À TRAVERS L'ENSEMBLE DES TEXTES.	88
TABLEAU 6. GRAPHIQUE REPRÉSENTANT LES TYPES D'ANALYSES DE L' <i>INDIAN ACT PROJECT</i>	96
TABLEAU 7. GRAPHIQUE REPRÉSENTANT LE TRAITEMENT DES DONNÉES DE L' <i>INDIAN ACT PROJECT</i>	99
TABLEAU 8. LÉGENDE DES CATÉGORIES DE COULEURS DE LIGNES.	127

INTRODUCTION

En tant que femme aux origines algonquine et canadienne-française, ma pratique artistique est enracinée dans l'expérience du déplacement culturel et le mouvement de revendication qui s'ensuit. D'abord et avant tout, je me suis investie dans un acte de *re-skilling* ou requalification culturelle, dans des histoires personnelles et une démarche participative, afin d'aborder les enjeux de la souveraineté, de la résilience et du savoir. Comme stratégie récurrente, je puise dans la pratique matérielle des Premiers Peuples pour parler de mon identité autochtone, posant des gestes décoloniaux dans le processus de sa réaffirmation.¹

– Nadia Myre

Cette citation de l'artiste anishnabé Nadia Myre est tirée de l'exposition *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin* qu'elle a commissariée au Musée McCord en 2016 (Figure 1). L'artiste s'interrogeait entre autres sur la réappropriation de certains savoir-faire artisanaux autochtones qui ont été appropriés, voire dénaturés dans des milieux allochtones, et ce, depuis plusieurs centaines d'années. Le programme de résidence artistique du musée McCord, dans lequel s'inscrivait la conception de cette exposition, invite les artistes à s'inspirer des collections d'objets historiques du musée pour créer un dialogue avec leur pratique actuelle. C'est donc à partir d'anciens manuels de l'époque victorienne voués à un lectorat féminin de la

¹ Nadia Myre, cartel de présentation de l'exposition *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, Musée McCord, présentée du 18 février au 19 mai 2016. Obtenue dans une correspondance par courriel avec la chargée de projet le 9 février 2018.

« haute société » que Nadia Myre a choisi de travailler. En effet, ces manuels offraient aux femmes de l'époque les instructions nécessaires à la confection d'artisanat dit « indien ». Certains objets anciens, réalisés selon les patrons disponibles dans ces manuels, sont exposés sous de grands caissons de verre répliquant les codes du musée d'ethnologie. Ces artefacts sont en fait un symbole d'appropriation culturelle dont les origines remontent au 19^e siècle.



Figure 1. Vue d'exposition, Nadia Myre, *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, 2016. Musée McCord à Montréal. Crédit : <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/artiste-en-residence-nadia-myre/>

Myre se réapproprie également ces patrons et instructions puis réalise à son tour de petits objets artisanaux qui figurent également dans l'exposition. Certains d'entre eux ne font qu'imiter l'aspect stylistique autochtone. C'est le cas, par exemple, d'un petit canoë réalisé au moyen de laine avec la technique du crochet. Outre le fait qu'il s'agisse d'une miniaturisation d'un canoë, cet objet artisanal n'a rien de fonctionnel ; plutôt, il participe au régime des représentations du patrimoine autochtone qui relève

de la problématique de l'essentialisme. D'autres, par contre, sont plus troublants de par la cohésion entre leur ressemblance stylistique et leur fonctionnalité tout à fait pratique : c'est le cas d'une paire de mocassins perlés pour bébé qui, pour la visiteuse non initiée, s'avère similaire à une paire de mocassins traditionnels. La démarche d'artiste et de commissaire entreprise par Myre dans le cadre de cette exposition montre bien les différents niveaux de complexité entourant les questions d'appropriation culturelle ainsi que leur profond ancrage dans l'histoire coloniale des Amériques ainsi que l'importance de la réappropriation des traditions et des savoir-faire artisanaux anishnabés qui sont au cœur de la démarche artistique de Nadia Myre.

Biographie : aperçu de l'ancrage de sa démarche personnelle

Née d'une mère anishnabé de la communauté de Kitigan-Zibi et d'un père québécois, Nadia Myre grandit à Montréal. Elle quitte le territoire appelé Québec dans les années 1990 pour la côte ouest où elle obtient son baccalauréat de la Emily Carr University of Arts and Design en 1997². C'est à ce moment qu'elle commence à s'intéresser à l'usage du langage à travers sa propre pratique artistique. Dans les œuvres de la série *Word Find* réalisée entre 1995 et 1997 (Figure 2), Myre explore les usages multiples de la langue et crée de fausses petites annonces au pochoir qu'elle peint dans les rues de Vancouver³ ou à l'aquarelle sur des canevas.

² Nadia Myre (b), « Abridged Résumé », *Nadia Myre*, consulté le 20 novembre 2016, <http://www.nadiamyre.net/everything-else/#/biography>

³ Colette Tougas, « Les choses vraies de Nadia Myre ». Dans *Nadia Myre : En[counter]s*. Sous la direction de Colette Tougas. (Montréal : Édition Art-Mûr, 2011) : 13-32.



Figure 2. Nadia Myre, *I Saw You on the Bus* (*The Want Adds* série), 2006. Aquarelle et graphite sur papier. 44 cm x 124 cm et Nadia Myre, *Sleeping Beauty Looking for a Voyeur*, (*The Want Adds* série), 2006. Aquarelle et graphite sur papier. 44 cm x 248 cm. Présentées à Art Mûr dans le cadre de l'exposition collective *Grâce au dessin*, du 3 mars au 21 avril 2018.

Ces textes parfois provocateurs remettent souvent en question les relations amoureuses ou du moins intimes entre deux partenaires. *Sleeping Beauty Looking for Voyeur* (1995–1997) ou encore *Why Won't You Make Love To Me Asshole* (1997) explorent aussi ces thématiques. Comme nous le rappelle Colette Tougas :

Durant cette première période, la langue s'est avérée pour l'artiste un matériau malléable aux formes multiples qui lui a permis d'expulser des sentiments contradictoires aussi bien que de les camoufler et de les détourner dans des phrases à double sens. Ces stratégies conceptuelles ne feront que s'accroître dans les œuvres langagières à venir où Myre passera, pour ainsi dire, des mots aux marques, de la feuille à la peau, de la blessure à la cicatrice.⁴

⁴ *Ibid.*

Le langage restera une source d'inspiration pour Myre. C'est lors de son retour à Montréal pour compléter sa maîtrise dans le programme de *studio art* de l'Université Concordia qu'elle entreprend le projet qui sera un point tournant dans sa carrière : l'*Indian Act Project* (Planche 1) s'est échelonné sur une période de trois ans (entre 2000 et 2003) et a suscité énormément d'intérêt de la part du champ des arts. C'est à cette époque qu'elle entreprend une démarche de recherche-crédation au sujet de son lien rompu avec la communauté anishnabée de Kitigan-Zibi. Sa mère ayant été adoptée dès son plus jeune âge par une famille allochtone à la suite d'un projet du gouvernement canadien qui consistait à la mise en adoption de milliers d'enfants autochtones — la rafle des années 1960 (ou *Sixties Scoop* en anglais) — les liens avec la communauté de Kitigan Zibi, d'où est originaire la famille maternelle de Myre, ont été rompus. Myre et sa mère se sont ainsi trouvées brimées dans leur accès à cette culture⁵. Jusqu'en 1981, la *Loi sur les Indiens* interdisait la passation du statut légal d'autochtone — ainsi que le droit de vivre dans la communauté (réserve) — aux femmes qui épousaient un homme allochtone, comme ce fut le cas pour la mère de l'artiste. Pourtant, cette mesure ne s'appliquait pas aux hommes autochtones qui épousaient une femme allochtone. Cette mesure servait à briser les processus de transmission des savoirs au cœur desquels les femmes tenaient un rôle crucial⁶. La loi fut modifiée à plusieurs reprises, notamment en 1985 pour permettre la transmission

⁵ « Les organismes de protection de l'enfance dans l'ensemble du Canada retirent des milliers d'enfants autochtones de leur famille et de leur communauté respectives pour les placer dans des foyers non-autochtones sans vraiment tenir compte de leur besoin de préserver leur culture et leur identité. Les enfants sont placés dans des foyers situés dans différentes parties du pays, aux États-Unis et même outre-mer. Les adoptions massives se poursuivent entre 1960 et 1990. Certains enfants autochtones sont encore séparés de leur famille et de leur communauté pour être laissés au soin d'organismes de protection de l'enfance. Comme les pensionnats, ces derniers bénéficient d'un financement insuffisant, sont souvent inadaptés sur le plan culturel et placent bien trop souvent les enfants autochtones dans des situations non sécuritaires. Le système de protection de l'enfance est notre système de pensionnats actuel. » Commission de vérité et réconciliation du Canada (c). *Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 6 ; Pensionnats du Canada : La réconciliation* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2015), 5.

⁶ Aurélie Arnaud, *Loc. cit.* 214.

du statut par la lignée maternelle⁷. C'est ainsi que Myre et plusieurs milliers de personnes vivant une situation similaire ont recouvré leur statut devant la loi sans toutefois gagner un accès à la culture dont le projet assimilationniste canadien les a privés⁸.

As an artist, I have been sourcing the material and intellectual culture of ancestors. My mother was orphaned and through the experience of reclaiming our Native Status in 1997; as Algonquins and members of the Kitigan Zibi Reserve in Maniwaki, Quebec, the exploration of my identity as a Native woman has become a major theme in my work. I am interested in the specificities and practices of the Anishnabeg as well as general pan-Indian experiences of stereotype and the struggle of reclamation. As such, my work has manifested in various ways. From deconstructing language to demonstrate shifts of meaning and power within the notions of “desire” and the “other” to working with raw material in the traditions of my people.⁹

⁷ Affaires autochtones et Nord du Canada, « Perte et rétablissement du statut d'Indien », consulté le 14 septembre 2017. <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100032475/1100100032476>

⁸ « Le colonialisme du Canada dans ses relations avec les peuples autochtones remonte à bien loin. Cette histoire, et les politiques de génocide culturel et d'assimilation qui y sont rattachées, ont laissé de profondes cicatrices dans les vies de nombreux Autochtones, sur les communautés autochtones ainsi que sur la société canadienne dans son ensemble, et ont eu des effets dévastateurs sur les relations entre les Autochtones et les non-Autochtones. Les préjugés se sont accumulés sur une très longue période et les relations se sont détériorées au même rythme, et il faudra du temps pour cicatriser les plaies du passé. [...] Les effets destructeurs des pensionnats, la Loi sur les Indiens et l'incapacité de la Couronne à respecter les promesses issues des traités ont miné les relations entre les Autochtones et les non-Autochtones. Le préjudice le plus important est la rupture du lien de confiance entre la Couronne et les peuples autochtones. Cette rupture doit être réparée. [...] En outre, et cela tout aussi important, les enfants et les jeunes non autochtones doivent comprendre la façon dont leur propre identité et leur histoire familiale ont été façonnées par une version de l'histoire du Canada qui a marginalisé l'histoire et l'expérience des peuples autochtones. Ils doivent savoir de quelle façon les notions de supériorité européenne et d'infériorité autochtone ont contaminé les idées dominantes de la société à propos des peuples autochtones, et leurs attitudes envers ces derniers, d'une manière très irrespectueuse et préjudiciable. Eux aussi doivent comprendre l'histoire du Canada en tant que société colonisatrice et les conséquences des politiques d'assimilation sur les peuples autochtones. Cette connaissance et cette compréhension constitueront le fondement pour l'établissement de relations mutuellement respectueuses. » Commission de vérité et réconciliation du Canada (c). *Loc. cit.*, 21-24.

⁹ Sherry Farrell-Racette et Catherine Mates, *Izhizkawe: To Leave Tracks to a Certain Place: an Exhibition of Concordia University's Indigenous Alumni* (Montréal: Université Concordia, 2008), 16.

Comme l'explique Myre, l'identité autochtone devient un sujet majeur dans sa démarche artistique. Elle cherche alors à créer un contact et reprendre possession de cette culture dont elle fut privée. En 2000 Myre choisit d'aller dans la communauté de Kitigan Zibi pour rencontrer son grand-père maternel pour apprendre à construire un canoë selon les traditions ancestrales pour la réalisation de l'œuvre *History in Two Parts*¹⁰ (Planche 2) qui sera également incluse dans la vidéo *Portrait in Motion* (Planche 3) où l'on aperçoit Myre à bord du même canoë. Elle pratique également le perlage, une technique traditionnellement pratiquée par des femmes et l'inclut dans de nombreux projets dont le très médiatisé *Indian Act Project*. À travers ses projets, Myre s'interroge sur des sujets tels le colonialisme, le langage, la résurgence des traditions ainsi que les blessures et les cicatrices. De 2005 à 2013, elle œuvre sur *Scar Project* (Planche 4) dans lequel elle cherche à encourager une réflexion sur les cicatrices, physiques ou émotionnelles, que chaque personne porte en soi. C'est pour ce projet de longue haleine, qui regroupe des centaines de toiles réalisées par différentes personnes, que Myre s'est vu remettre le prestigieux Prix Sobey en 2014.

Au moment de la rédaction de ce mémoire, Nadia Myre jouit déjà d'une reconnaissance à la fois nationale — avec notamment des œuvres qui ont intégré les collections de musées canadiens tels que le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée des beaux-arts de Québec et le Musée des beaux-arts du Canada — et internationale, avec des expositions en Allemagne¹¹, en France et aux États-Unis (Washington, Santa Fe, New York, etc). Certaines de ses œuvres ont également été sélectionnées pour la Biennale de Shanghai (2014) ainsi que pour la collection du National Museum of the American Indian de New York, entre autres.

¹⁰ Rohnda L. Meier (dir.), *Cont[r]act*, [Catalogue d'exposition] (Montréal : OBORO), 13.

¹¹ J'inclus cette référence puisque cette exposition ne figure pas au tableau Excel, car elle est très récente. Art Mûr Lipzeig, *Nadia Myre : Code Switching*, Du 22 avril au 27 mai 2017.

Cadre théorique : entre langage et décolonisation

Ce mémoire s'ancre dans deux grands courants théoriques qui relèvent de la décolonisation à l'œuvre dans le monde académique et de la contribution des études féministes. Mais je ne cherche pas à amalgamer la pensée féministe occidentale aux études autochtones. L'auteure Aurélie Arnaud, d'origine française, relationniste au sein de l'organisme Femmes autochtones du Québec, évoque justement l'importance de maintenir une distinction entre les deux mouvements :

Cette différence repose sur une donnée fondamentale : 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, alors que les féministes occidentales se battent depuis des décennies contre ce système patriarcal, en espérant pouvoir créer un système égalitaire, sans référent historique, cependant.¹²

À ce sujet, plusieurs auteures autochtones telles que Suzy Basile (atikamekw), Eve Tuck (unangax), Linda Tuwiwai Smith (maorie) et Nadia Myre elle-même sont également mobilisées aux côtés de travaux de féministes intersectionnelles telles qu'Aurélie Arnaud, cheyenne turions, qui se dit canadienne d'ancêtres autochtones et colonisateurs et qui est commissaire indépendante et Julia Penelope, linguiste et philosophe américaine et militante pour les droits des lesbiennes.

En ce qui a trait à l'analyse des œuvres, une attention particulière a été portée à l'intégration des textes rédigés par Nadia Myre elle-même et des entrevues accordées par l'artiste. Une place particulière a été faite aux auteurs autochtones tels que Gerald

¹²Aurélie Arnaud, « Féminisme autochtone militant : quel féminisme pour quelle militance? », *Nouvelles pratiques sociales* 27, no. 1 (2014) : 213.

McMaster (cri et blackfoot), Robert Houle (saulteux) et Guy Sioui Durand (wendat). Il s'agit de trois auteurs qui sont également commissaires. Robert Houle et Guy Sioui Durand ont d'ailleurs commissarié des expositions dans lesquelles des œuvres de Myre ont été exposées (*Remix : New Modernities in a Post-Indian World* et *La loi sur les Indiens revisitée* en 2008). Dans tous les cas, ces trois auteurs ont fourni des textes aux analyses complexes et détaillées qui offrent une perspective autochtone sur l'œuvre de Nadia Myre.

La réflexion de ce mémoire prend racine dans le langage. Comme l'écrit Myre elle-même dans son texte d'introduction du périodique *Invitation* rédigé alors qu'elle était la commissaire invitée pour la première *Biennale d'art contemporain autochtone* (BACA) à la galerie Art Mûr, le langage a une influence sur le territoire ainsi que sur l'histoire :

Le langage est source de pouvoir — les mots forment la pensée et la concrétisent [...] Le langage vit à travers la dénomination de lieux, et la mémoire de ces mêmes lieux demeure vivante grâce au langage — ensemble, ils sont source de culture.¹³

Il permet de définir les lieux ainsi que de les garder en mémoire ; le langage garde donc les cultures vivantes et permet leur transmission aux générations futures. Ce même langage, ainsi que sa forme écrite, sont également des outils de domination patriarcale et coloniale comme le proposent certaines auteures qui seront mobilisées tout au long de ce mémoire, dont Julia Penelope :

¹³ Nadia Myre, « Baliser le territoire », *Invitation* 7, no. 3 (2012) : 4. Catalogue réalisé pour la Biennale d'art autochtone ; *Baliser le territoire : A Stake Into the Ground*, qui a eu lieu du 14 janvier au 25 février 2012 et qui a été commissariée par Nadia Myre.

As resistant as some readers may be to the idea that our perceptions and descriptions of the world are specifically MALE perceptions and descriptions, consider what we know of history and which sex has been the most vocal and visible when it come to *naming the world*. Patriarchal religions routinely claim that god gave *men* the “right” to name the world they perceived around them. Like Suzette Haden Elgin [...] I think the perceptions and descriptions of the world made possible by English would be vastly different if, in fact, women controlled the naming process. The world, too, would look quite different to us.¹⁴

Ici, l’auteure et linguiste féministe américaine critique le sexisme systémique qui construit la langue anglaise ce qui influence les perceptions que l’on se fait du monde qui nous entoure. De la même manière, Jacqueline Lamothe et Céline Labrosse ont réfléchi aux opérations de la langue française, non plus étrangère à cette construction de domination patriarcale qui occulte la place des femmes jusque dans ses règles grammaticales et les expressions employées¹⁵. Ces types de domination opèrent de manière insidieuse et c’est pour cette raison qu’il est difficile de se rendre compte de leur impact.

Le bagage colonialiste du langage, que ce soit en anglais ou en français, demeure, lui aussi, très présent. Les populations autochtones vivant sur le territoire appelé Canada doivent obligatoirement apprendre le français ou l’anglais plutôt que leurs langues

¹⁴ Julia Penelope, *Speaking Freely: Unlearning the Lies of the Fathers’ Tongues* (Elmsford: Pergamon Press, 1990), 47. Penelope renvoie au texte « Women & Language Update » (1982) de Suzette Haden Elgin, publié dans *The Lonesome Node*.

¹⁵ Les auteures illustrent l’impact de la connotation négative associée à la féminisation des mots qui, souvent, est employée comme une insulte. De plus, elles se questionnent sur les conséquences de l’exclusion des femmes dans la langue. Le fait de ne pas féminiser les noms de certains métiers a fait que, de facto, si l’on dit aller « chez le dentiste » on conçoit automatiquement qu’il s’agit d’un homme. L’usage du masculin « générique » est donc à proscrire. Jacqueline Lamothe et Céline Labrosse, « Un fragment de féminisme québécois des années 1980 : la féminisation linguistique », *Des femmes de la francophonie* 5, no 1 (1992) : 143-144.

maternelles, processus qui a largement fragilisé les cultures traditionnelles (matrilinéaires dans certains cas), comme nous le rappelle Arnaud :

Les femmes autochtones ont longtemps fait valoir que cette disposition était doublement dommageable, puisque ce sont les femmes qui transmettent la langue et la culture aux enfants. En les privant ainsi de leurs droits et en les sortant de leurs communautés, tout en y faisant entrer des femmes non-autochtones, le gouvernement s'assurait d'un affaiblissement pratique de la langue, de la culture et des traditions au sein des communautés, et d'une valorisation de la culture occidentale devant mener à « l'émancipation » des autochtones tel que mise en œuvre par la Loi sur les Indiens il y a plus d'un siècle.¹⁶

Le langage dans sa forme écrite devient l'unique manière de faire de l'histoire ce qui invalide alors la tradition orale, vecteur important pour la passation des traditions ainsi que pour la connaissance du territoire chez les Autochtones. Comme l'écrit l'auteure maori Linda Tuhiwai Smith :

Writing has been viewed as the mark of a superior civilisation and other societies have been judged, by this view, to be incapable of thinking critically and objectively, or having distance from ideas and emotions. Writing is part of theorizing and writing is part of history. Writing, history and theory, then, are the key site in which Western research of the indigenous world have come together.¹⁷

L'écriture a longtemps été perçue comme le symbole de l'avancement d'une société qui discrédite les autres formes de passation des savoirs, notamment la tradition orale. Ceci dit, Tuhiwai Smith propose que cette histoire tende à devenir de plus en plus collaborative grâce à la prise de position des Autochtones dans ce domaine

¹⁶ Aurélie Arnaud, *Loc. cit.*, 214.

¹⁷ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous peoples* (Dunedin : University of Otago Press, 1999), 28-29.

historiquement à prédominance masculine et occidentale. La conception même de l'histoire telle qu'on la connaît et la pratique encore aujourd'hui est héritée de conception de l'Occident¹⁸.

L'histoire de l'art n'échappe pas à ce constat patriarcal. Cependant, un important nombre d'auteurs produisent du savoir depuis quelques décennies, que ce soit au sujet des femmes artistes ou sur l'importance d'opérer une approche féministe en histoire de l'art. Il n'en demeure pas moins que la présence des femmes artistes ainsi que celle des artistes racisées au sein des collections muséales et des expositions temporaires n'est pas prête d'égaler celle des artistes masculins occidentaux. C'est une situation que l'historienne de l'art Linda Nochlin avait reconnue dès le début des années 1970 :

[...] En art et dans une bonne centaine d'autres domaines, les choses telles quelles sont et ont été ne peuvent qu'écœurer, opprimer, décourager ceux et celles qui n'ont pas la chance d'appartenir à la race blanche, de préférence à la bourgeoisie, et surtout de sexe masculin. La faute n'en incombe pas aux astres qui nous ont vues naître, à nos hormones, à notre cycle menstruel, au vide de nos espaces intérieurs, mais à nos institutions et à notre éducation — cette dernière désignant ici tout ce qui nous arrive dès que nous naissons à ce monde lourd du sens des symboles, signes et signaux. Le vrai miracle est qu'en dépit d'un sort au départ si contraire, tant de femmes, tant de Noirs aient réussi à atteindre un tel degré de perfection dans ces dominions de l'apanage blanc masculin que sont les sciences, la politique, les arts.¹⁹

¹⁸ « From an Indigenous research perspective, Linda Tuhiwai Smith (1999) applies a specific decolonizing analysis that reveals the degree to which Indigenous knowledges have been written, and while few within the non-Indigenous community would openly contest the historical existence of colonialism, praxis has been minimal, with a small community of allies at the forefront of action » Margareth Kovach, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts*, (Toronto : University of Toronto Press, 2010), 75.

¹⁹ Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir* (Nîmes : Les éditions Jacqueline Chambon, 1993), 207-208.

Comme l'écrit Nochlin, cette exclusion systémique et historique des femmes artistes entraîne une conception biaisée de l'histoire de l'art. Cette exclusion vaut également pour les artistes racisées qui vivent une double marginalisation. La revue *Canadian Art* proposait en 2015 une analyse de la place des femmes artistes et des femmes artistes racisées dans l'espace muséal en territoire appelé Canada, constatant que la domination masculine demeure présente dans ces institutions. Les résultats démontrent que seulement 33 % des expositions solos présentées dans les grands musées canadiens étaient consacrées à des femmes²⁰. Comme l'évoque Nochlin, il ne s'agit pas d'une question de savoir-faire ou de talent, mais bien d'une construction sociale qui fait que peu de place est réservée à ces artistes. Comme la construction d'une figure d'artiste s'effectue également à travers le langage, les écrits à ce propos deviennent eux-mêmes sujets d'analyse au même titre que les œuvres. Ensemble, ils construisent une figure qui s'ancre dans l'histoire et qui sera ainsi léguée aux générations futures. Il apparaît donc pertinent de faire le point sur les manières dont le champ traite d'une artiste autochtone dont la carrière est en plein essor.

Étant dyslexique, la question du vocabulaire m'est toujours apparue comme une tâche éprouvante. Entre les règles et les codes stricts de la langue française, peu de place semblait laissée aux questionnements entourant la fonction de celles-ci. La langue n'est pas étrangère à l'histoire, elle est empreinte d'une pensée et véhicule celle-ci à travers sa conception même. Le langage permet de décrire le monde et influence

²⁰ Alison Cooley Amy Luo et Caoimhe Morgan-Feir, « Canada's Galleries Fall Short: The Not-So Great White North », *Canadian Art*, 21 avril 2015, <https://canadianart.ca/features/canadas-galleries-fall-short-the-not-so-great-white-north/>.

L'étude se concentre sur les expositions solos organisées par les grandes institutions du pays. Joyce Zemans a voulu analyser, de la même manière que l'avait fait le collectif féminin des *Guerrilla girls*, la place des femmes dans les institutions muséales. Elle a donc comptabilisé les expositions solos (de 2013 à 2016) à la National Gallery d'Ottawa, au Musée d'art Contemporain de Montréal, à la Vancouver Art Gallery, à The Rooms, etc. et à constater qu'au total, une moyenne de 33% représentait des expositions consacrées à des femmes blanches et 3% représentait des expositions d'artistes femmes issu de la diversité.

également la manière dont on le perçoit. La règle « le masculin l'emporte sur le féminin » est un exemple parmi tant d'autres qui démontre un problème de sexisme systémique ancré dans la société. Il m'apparaissait paradoxal d'insister sur l'importance du vocabulaire et des règles de grammaire sans vouloir questionner ou réformer celles-ci et c'est pour cette raison que ce mémoire est rédigé au féminin²¹.

Méthodologie d'une analyse historiographique

La description de la construction historiographique de la carrière et de la figure de l'artiste Nadia Myre entreprise dans ce mémoire — questions de langage à l'avant-plan — ressort d'une recension détaillée de l'ensemble des textes francophones et anglophones publiés à son sujet en territoire nommé Canada entre 1999 et 2016. Cette recension a été soumise à une analyse que j'ai constituée en choisissant de regrouper des catégories qui s'inscrivent dans l'un ou l'autre de deux grands axes conceptuels :

²¹ Suivant les modalités du guide produit par *Féminétude*, l'emploi du féminin inclusif sera utilisé tout au long de ce mémoire en plus de privilégier les formulations épiciques, c'est-à-dire neutres : « Le féminin inclurait donc le masculin, et non l'inverse. Jusqu'ici ce mode a surtout servi à souligner l'ironie, le non-sens ou la faiblesse de l'utilisation du masculin "sans discrimination" et "à des fins d'alléger le texte seulement". On peut remarquer que le féminin s'inscrit, en français notamment, par une extension de la forme masculine d'un mot; ainsi, cette extension inclut théoriquement en son sein la forme masculine. Plutôt que de donner un statut d'original ou d'universel à la forme masculine, celle-ci serait incluse dans la forme féminine, dès lors réellement universelle. » Charles Berthelet, « Le langage n'est pas neutre : Petit guide de rédaction féministe », *Féminétude : Revue féministe étudiante pluridisciplinaire*, septembre 2014 : 4.

Comme ce mémoire s'ancre dans les stratégies de décolonisation et donc critique la société patriarcale, il apparaissait pertinent de pousser cette idée jusque dans le processus rédactionnel : « Pourquoi laisser la langue reconduire l'invisibilité des femmes si l'on peut la modifier sans trop de peine et y faire apparaître, concrètement, les femmes? [...] Mais le fait de nommer les femmes comme des agentes à part entière qui s'accomplissent dans et par le langage, c'est aussi octroyer à ce dernier une portée performative : c'est faire acte de féminisme en faisant concrètement exister les femmes en tant qu'individus du monde social. Le fait de s'identifier à un groupe social précis (les femmes), ou même de le différencier dans un discours ne participe pas automatiquement à la perpétuation de son statut inégalitaire. » Marie-André Bergeron et Amélie Descheneau-Guay, « Féminiser la langue française, une lutte contre l'oppression? », *Relations*, no. 775 (2014) : 38.

– Le premier, d’ordre événementiel et chronologique, permettait de saisir la carrière de Nadia Myre au fil de la création de ses œuvres, de leur mise en exposition, des publications savantes et grand public qui en font état et des éléments de reconnaissance publique (institutionnelle, gouvernementale et médiatique) qui balisent son parcours et la croissance de sa notoriété.

– Le deuxième regroupe l’ensemble des catégories nominatives et langagières qui s’attachent au champ de la réception critique dont jouit l’artiste. Ces catégories servent à détailler comment l’historiographie de celle-ci s’articule au recours à des concepts prépondérants dans la critique et dans l’histoire de l’art : par exemple, l’usage des termes « réappropriation », « appropriation » et « essentialiste » ainsi que leurs variantes respectives, ou encore le renvoi à ces termes en tant que concepts qui sont connotés par d’autres constructions.

Comme on le verra, les constats et conclusions que je mets en place dans ce mémoire résultent des croisements que j’ai effectués à partir de ces deux axes. Cette méthodologie de travail, que je présente en détail exhaustif à l’Annexe A, m’a permis de m’intéresser aux éléments de discours suivants :

– Le traitement de l’identité, notamment par le choix du vocabulaire utilisé pour la description faite des œuvres ;

– Les catégories de sources textuelles : articles de périodiques, articles de journaux, monographies, catalogues d’exposition (collective ou solo), fascicules (brochure, livret, feuillet ou dépliant)²², mémoires de maîtrise, thèses de doctorat, articles disponibles sur plateformes numériques

²² Selon la méthode d’archivage de la médiathèque *Arttexte*.

(uniquement) et cartels d'exposition. J'explique à l'Annexe A le fondé de certains choix qui relèvent des types de chronique diffusés, par exemple, par des agences de presse ;

– Les cinq catégories d'analyse m'ont permis de classer les textes en ce qui a trait à leur aspect politique. Comme il a été mentionné plus tôt, l'identité anishnabée est un vecteur important de l'œuvre de Nadia Myre et l'impact qu'a eu le colonialisme sur elle est intrinsèquement lié à sa démarche décolonisante. Il apparaissait donc pertinent de voir clairement de quelle manière on écrivait à propos de cette artiste.

L'importance d'avoir un échantillon représentatif de l'ensemble des écrits au sujet de Nadia Myre était un point crucial dans la mise en place de ce projet. Pour ce faire, les recherches ont été effectuées dans plusieurs bibliothèques : bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal, bibliothèque de l'Université de Montréal, bibliothèque de l'Université McGill, Bibliothèque et archive nationale du Québec (BAnQ), bibliothèque de l'Université Concordia ainsi qu'Artexte. Les bases de données suivantes ont également été utilisées : Pro Quest, J-Stor, Érudit, Eureka, Revues et journaux québécois numérisés par la BAnQ. Les répertoires de mémoires et de thèses des universités québécoises en plus des moteurs de recherche Google et Google Scholar ont également été mis à profit. Par la suite, les institutions muséales, les galeries et les centres d'artistes qui ont accueilli des expositions auxquelles Nadia Myre a participé ont été contactés par courriel dans le but d'obtenir d'autres textes signés.

L'intensité des recherches montre qu'un accès total à l'ensemble des documents rédigés doit demeurer l'objet d'un projet ultérieur ; par ailleurs, certains documents

sont déjà épuisés, alors que d'autres sont inaccessibles pour des motifs linguistiques ou géographiques. De toute manière, cette recherche ne se veut pas un document final, mais bien un outil apte à évoluer dans le temps qui pourrait aisément donner lieu à l'organisation d'une base de données collaborative ouverte à la communauté scientifique.

« Appropriation », « réappropriation » et « essentialisme » : une revue de littérature

L'idée de ce projet découle de mon incompréhension face au manque de consensus entourant l'usage des mots « réappropriation » et « appropriation » utilisés pour décrire la pratique de Nadia Myre. En effet, dès les débuts embryonnaires de mes recherches, j'ai constaté que ces deux termes pouvaient autant être utilisés tels des synonymes autant qu'ils pouvaient représenter des antonymes ce qui m'apparaissait étrange et parfois même confus. Comme le terme « appropriation » est rattaché au vocabulaire colonial, notamment dans le contexte des enjeux liés à l'appropriation culturelle²³, l'idée d'une recherche exhaustive de type « revue de littérature » à ce sujet est née.

Le bagage colonial du langage : entre appropriation et réappropriation

À la lecture de l'ensemble des sources recueillies au sujet de Nadia Myre, plusieurs usages de ces termes ont pu être répertoriés. Les catégories suivantes : « utilise "appropriation" pour traiter du colonialisme », « utilise "appropriation" pour référer au post-modernisme », « utilise "appropriation" pour traiter des traditions », « utilise

²³ Thomas Heyd, « Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, no. 1 (2003)

“appropriation” pour traiter de subversion », « utilise “réappropriation” pour traiter des traditions » et « utilise “réappropriation” pour traiter du colonialisme (subversion) » ont été créées dans une feuille de calcul Excel de manière à répertorier chacun des usages de ces termes. Comme il a été mentionné précédemment, l’usage des termes appropriation et réappropriation, ainsi que leurs dérivés grammaticaux, semble s’effectuer sans véritable consensus ce qui peut porter à confusion, car certains termes ont des référents coloniaux, d’autres décoloniaux et d’autres, encore, proviennent du vocabulaire postmoderne. Ensemble certains de ces termes se côtoient jusqu’à, parfois, se confondre. Le prochain chapitre tentera de dresser un portrait de ces différents emplois à travers le cas particulier de la pratique de Nadia Myre.

Il sera donc question de présenter chacun des différents usages de ces termes recensés dans les textes. Les sections suivantes sont divisées selon les différentes catégories d’usages et l’analyse de celles-ci pour tenter de comprendre pourquoi il ne semble pas y avoir de consensus à ce sujet. À ce propos, je propose une analyse décolonisante en tentant d’illustrer le bagage colonialiste du terme d’« appropriation culturelle », entre autres. Cette recherche permettra aussi de dresser un portrait du vocabulaire choisi pour représenter l’œuvre de Myre dans la littérature qui n’offre pas de consensus à ce sujet. Les notions de post-modernisme côtoient parfois celle du colonialisme, de la décolonisation ou encore même de subversion ce qui peut en venir à confondre le lecteur sur la nature des termes choisis. Pour cette étude, les textes des auteures Thomas Heyd, Andrea Smith²⁴ et Rebecca Tsosie permettront de dresser un cadre

²⁴ Je reconnais également que certaines lectrices pourraient être offensées de l’usage des textes d’Andrea Smith dans ce mémoire étant donnée la récente controverse à propos de son auto-identification à la nation Cherokee. Certaines qualifient le geste d’appropriation culturelle, puisqu’il n’y aurait aucun document susceptible de prouver ce qu’avance la chercheuse quant à son identité autochtone. Or ce mémoire n’a pour but ni de valider ni de discréditer le geste de Smith. Cependant, je considère que ses recherches sur le féminisme autochtone sont tout de même à considérer car elle demeure une pionnière dans ce champ d’analyse. Ayant travaillé longtemps sur la violence dans les communautés autochtones des États-Unis, l’auteure a rassemblé plusieurs faits quant à l’origine de cette violence systémique que subissent les femmes autochtones. Elle conclut, à la lumière de ses

théorique sur l'appropriation culturelle des traditions et symboles autochtones par la classe dominante et son ancrage dans une violence coloniale systémique. La théorisation de l'autonomisation et de la réappropriation des *slurs* dans l'œuvre de Todd Anten sera mise à profit pour comprendre comment certaines personnes issues de groupes marginalisés peuvent opérer des détournements tout en offrant une vision différente de celle proposée par la théorie postmoderne.

Les stigmas restent ancrés : la problématique de l'essentialisme

Des siècles de domination et de colonisation ont considérablement fragilisé les cultures autochtones. La période actuelle est considérée comme celle d'une résurgence de l'identité autochtone. Comme l'explique le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand, on assiste également à un éveil social important en ce qui a trait aux affirmations autochtones²⁵. Pour comprendre cette notion de résurgence, il est donc important de saisir l'impact de siècles de colonialisme et d'appropriation des cultures autochtones par les sociétés dominantes. Les questions entourant

recherches, que l'imposition du patriarcat est la source du problème qui s'est propagé de différentes façons avec le temps (violences sexuelles, physiques, conjugales, infantiles, systémiques, etc). Il ne sera donc pas question des travaux récents de Smith dans ce mémoire et j'espère que les lectrices qui pourraient être choquées par cette utilisation comprendront que j'utilise l'argumentaire féministe de Smith qui se base sur des études factuelles et non sur son appartenance ou non à la nation Cherokee.

²⁵ « Grosso modo on assiste, dans la foulée d'un réel mouvement social global, avec la convergence des luttes alter-mondialistes pour sauver la Mère-Terre et le mouvement pancanadien bien nommé *Idle No More* (Jamais plus l'inaction), à une affirmation autochtone par l'art, principalement portée par des femmes artistes tant dans les communautés (réserves) qu'en milieux urbains, où se déplacent des pans de la population autochtone. [...] On observe une continuité dans les revendications menées par les femmes autochtones, tant sur les conditions générales précaires dans certaines communautés comme Attawapiskat et la violence faite aux femmes avec de nombreuses disparitions que sur les luttes environnementales, notamment pour contrer les pipelines de pétrole menaçant l'écosystème. Les Indiennes d'Amérique sont en marche, et l'art au féminin en est partie prenante. Marcher pieds nus sur la terre sacrée, ce n'est pas seulement protester; c'est aussi créé [sic]. L'évolution des arts autochtones au Kanata et au Kébec entre 2010 et 2015 est ainsi majoritairement portée par les contributions de femmes artistes autochtones, dans presque tous les domaines des formes vivantes de l'oralité et des arts visuels. » Guy Sioui Durand (b), « L'onderha », *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 4-6.

l'appropriation culturelle sont de plus en plus discutées sur la place publique²⁶. Que ce soit par le biais des médias de masse, des réseaux sociaux ou dans les institutions telles que les universités ou les musées, les questions entourant les notions de pouvoir, de domination et de colonialisme sont des sujets épineux qui requièrent un dialogue entre les personnes issues des groupes dominés et dominants. La discipline de l'histoire de l'art n'est pas exempte de cette remise en question²⁷. Le choix du vocabulaire utilisé devient donc porteur de sens pour une écriture décolonisante dans le champ.

Il a aussi été question de répertorier différents discours à propos de la figure de l'artiste, y compris la production de discours essentialistes qui ont été divisés en deux catégories : « L'auteure traite l'identité de façon essentialiste » et « L'auteure traite l'œuvre de façon essentialiste ». Par essentialiste j'entends une approche déterministe de la démarche artistique de Nadia Myre, notamment.

Un des principaux problèmes qui ressort du grand éventail d'écrits au sujet des productions de Nadia Myre relève de la persistance de certaines notions préconçues quant à leur spécificité identitaire, spécificité qui semble, pour certaines auteures, aller de soi. J'évoque ici tout le problème de l'approche « essentialiste » qui marque

²⁶ Natasha Kanapé Fontaine a tenu des propos en ce sens dans le cadre de son allocution lors de la soirée d'ouverture du colloque « L'appropriation culturelle et les peuples autochtones au Québec : entre protection du patrimoine et liberté de création » tenu à l'Université du Québec à Montréal les 4 et 5 avril 2018.

²⁷ « The inclusion of Aboriginal objects in its permanent exhibitions is a necessary step for the Gallery at this time: it has been mandated by Aboriginal groups, artists, and scholars, and for the most part, these groups appear to be satisfied with the content and manner of the display. What such a display engenders is a rethinking of the categories of Aboriginal art and Canadian art; the practice of art history as it occurs in the museum; and, now that Aboriginal objects are "in" the art gallery, a consideration of the implications of this presence for the production of a critical dialogue between Aboriginal and non-Aboriginal cultures. » Anne Whitelaw, « Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada », *Canadian Journal of Communication* 31, no. 1 (2006) : 212.

la littérature (savante et populaire) au sujet des artistes autochtones et qui consiste à figurer l'identité ethnique de l'artiste comme unique moteur de sa démarche créatrice. Dans le cas de Myre, le résultat peut être une simplification à l'outrance des référents culturels qu'elle opère. Le problème se dessine, par exemple, dans un texte publié par André Seleanu dans *Vie des Arts* :

À l'écoute de la Terre, bien sûr, l'artiste autochtone s'avère expert en art actuel. Il en maîtrise les codes, les modalités techniques et les propriétés. Exemple significatif, l'œuvre *Portrait en mouvement* [*Portrait in Motion*] de Nadia Myre tire parti des qualités de narrativité propres à la vidéo pour mettre en exergue un continuel va-et-vient entre le monde présent et le monde intemporel de la nature.²⁸

Ce propos fait fusionner l'identité de l'artiste à son œuvre. Seleanu relègue l'artiste au monde onirique de la nature sans jamais traiter du fait que *Portrait in Motion* déconstruit le stéréotype du « bon sauvage »²⁹. À ce sujet, Véronique Gagnon relève également la problématique d'essentialisation de l'identité autochtone dans ce texte de Seleanu. Gagnon explique que l'auteur, malgré qu'il écrive dans un média spécialisé en art contemporain et actuel, propose une analyse dépassée qui, selon elle, relève d'une vision qui exclurait les artistes autochtones du champ des arts actuel et conserverait cette idée de l'*Autre*³⁰. Selon Seleanu, les artistes autochtones sont non seulement catégorisés à part des autres, mais sont également victimes d'une séparation temporelle arbitraire qu'il impose puisqu'il considère que celles-ci

²⁸ André Seleanu (a), « Esthétiques autochtones », *Vie des arts*, no. 232 (automne 2013) : 32.

²⁹ « Ils [les artistes autochtones contemporains] mettent d'abord fin de manière concrète, sur le terrain de l'Autre, à la conception romantique et folklorique du « bon sauvage » à plumes en osmose avec une Nature bienveillante. » Guy Sioui Durand (c), « Les ruses de corbeau/coyote/carcajou », *Esse*, no. 45 (2002) : 10.

³⁰ « Finalement, André Seleanu, critique en arts visuels pour le magazine *Vie des Arts*, relève la contemporanéité de la production artistique offerte par l'exposition Akakonhsa': Fabuleux dédoublements en la situant dans le courant de l'art actuel. Pour ce dernier, « [...] l'artiste autochtone s'avère expert en art actuel. Il en maîtrise les codes, les modalités techniques et les propriétés. » Cette formulation, bien qu'elle se veuille inclusive, conserve des relents d'une "altérité", en ce que "l'autre" soit reconnu pour pouvoir faire connue "nous". » Véronique Gagnon, *Op. cit.*, 96.

voyagent entre le présent et le passé. Cette conception temporelle revient à invalider la revitalisation des traditions, car, selon lui, le traditionalisme est symbole du passé uniquement³¹, nous y reviendrons.

Plan du mémoire

Ce projet de mémoire vise ainsi à opérer une analyse critique des textes au sujet de Nadia Myre et ainsi constituer son historiographie. J'aborderai des questions entourant le langage en deux grands temps. Les deux premiers chapitres sont respectivement construits autour des notions de langage et des différents usages de celui-ci. Le troisième et dernier chapitre, quant à lui, présente une étude de cas des œuvres les plus discutées dans l'ensemble des textes compilés.

D'abord, une lecture exhaustive des textes recueillis a été effectuée de manière à recenser l'ensemble des usages des termes « appropriation » et « réappropriation ». Pour le premier chapitre, quatre types d'usages ont été répertoriés puis regroupés, soit : pour traiter du colonialisme, pour référer au post-modernisme, pour traiter des traditions et pour traiter de subversion. Le même exercice a été fait pour les différents usages du terme « réappropriation » ce qui a permis de créer les deux catégories : pour traiter des traditions et pour traiter du colonialisme. Cette revue de littérature permet d'analyser les propos des auteures de manière à voir si elles opèrent un discours décolonisant ou une analyse essentialisant par la perpétuation de certains stéréotypes notamment.

³¹ « By reducing our cultural expression to simply the question of modernism or postmodernism, art or anthropology, or whether are contemporary or traditional, we are placed on the edges of dominant culture, while the dominant culture determines whether we are allowed to enter the realm of art. » Loretta Todd citée dans Martha Langford, *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World* (Montreal; Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017), 326-327.

Le second chapitre contient quant à lui une analyse approfondie des propos essentialistes de manière à comprendre comment ils opèrent. La présentation de certains usages de termes qui diffèrent selon la langue ou selon différentes décennies permet de comprendre que les études décoloniales sont un courant de pensée en mouvance. Il sera également question de l'importance du respect de l'autoidentification comme démarche d'écriture décoloniale. L'analyse opérée a permis de constater que le stéréotype du *Vanishing Indian* était encore présent à la lecture de certains textes. J'ai également compris que plusieurs textes perpétuaient les notions de *coloc blindness* à travers leur analyse globalisante. Une des sections de ce chapitre se concentre sur l'usage de l'appellation « quête identitaire » pour décrire les démarches de Nadia Myre vis-à-vis son appartenance à la nation anishnabée.

Enfin, le dernier chapitre de ce mémoire propose une analyse exhaustive des quatre œuvres les plus discutées parmi les textes recueillis. Il s'agit de comprendre la construction des discours divergents autour des œuvres *Indian Act Project*, *Scar Project*, *History in Two Parts* et *Portrait in Motion* qui traitent pourtant toutes des impacts du colonialisme sur l'identité autochtone de Myre. En dernier lieu il sera question de présenter une analyse de la dimension politique du travail de Nadia Myre notamment par référence à la controverse au Musée des beaux-arts du Canada entourant l'exposition Sakàhan (2013), alors que Myre y présentait une œuvre de perlage qui s'inspirait des revendications territoriales d'un groupe de kokoms (grand-mères) algonquines.

CHAPITRE I

LA RÉAPPROPRIATION : REVUE DE LITTÉRATURE DES TEXTES AU SUJET DE NADIA MYRE

[...] [N]ous entendons par « réappropriation » une stratégie d'intervention dans le dévoilement, le démêlement et l'exploration d'un discours collaboratif en émergence dans lequel la langue devient un lieu partagé de renégociation et de résistance. L'acte de réappropriation va au-delà de l'appropriation, de la resignification ou de la réclamation en ce sens qu'il s'agit d'un processus de récupération d'une part et, d'autre part, d'un acte déterminé de résistance.³²

– Sarah Henzi

Le but de ce chapitre est d'exposer la revue de littérature effectuée au sujet de Nadia Myre en se concentrant principalement sur l'usage des termes « appropriation » et « réappropriation ». Il sera donc question d'établir les grandes lignes à propos des différents usages de ces termes parmi les 147 textes recueillis. Les dérivations des mots tels « approprié », « approprié/ée/er », « réapproprié » et « réapproprié/ée/er »

³² Sarah Henzi, « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 35, no. 2 (2010) : 78.

ont également été comptabilisées. Évidemment, l'utilisation de l'adjectif « approprié » qui renvoie à « quelque chose de réalisé de manière adéquate » (« un discours approprié dans les circonstances », par exemple) n'a pas été compilée dans les résultats puisque ces mots n'ont pas la même définition³³. Le présent chapitre est subdivisé de manière à représenter les différentes catégorisations créées lors de l'analyse initiale disponible pour référence dans l'Annexe A.

Récolte des données sur le thème de l'appropriation

Utilise « appropriation » pour traiter du colonialisme

Tout d'abord la catégorie « utilise “appropriation” pour traiter du colonialisme » m'apparaissait constituer un point de départ essentiel. Puisque ce mémoire cherche à construire l'historiographie d'une artiste anishnabée dont la pratique permet d'illustrer les impacts du colonialisme sur les populations autochtones — que ce soit en lien avec la perte du territoire, la perte de la langue maternelle, la cassure des liens identitaires et familiaux ou encore de la *Loi sur les Indiens* — l'usage du terme « appropriation » permet à différentes auteures de référer aux gestes colonialistes ainsi qu'aux stratégies mises en place par l'artiste pour s'y opposer et ce, parfois, de manière rétrospective.

³³ « Approprié, iée [apɔpɔɾɪje] adjectif. ÉTYM. de approprier. Famille étymologique : PROPRE. Qui convient, qui est propre. « Adapté, adéquat, assorti, conforme, convenable » Plais. idoine, pertinent. Ce n'est pas le terme approprié. « Chercher la solution appropriée à un problème ». » Dictionnaire Le Robert – Le Petit Robert de la langue française, consulté le 24 juin, 2018.

À ce sujet, c'est justement en traitant des expositions *Decolonial Gesture or Doing it Wrong ? Refaire le chemin*³⁴ et *A Stake into the Ground/Baliser le territoire*³⁵, toutes deux commissariées par Myre, que le terme « appropriation » est en grande majorité utilisé pour traiter du colonialisme. Ces deux expositions récentes de l'artiste offraient également une mise en contexte politique dès l'entrée dans les salles d'expositions ce qui pourrait justifier ce type d'usages. Par exemple, en 2012 pour *A Stake into the Ground/Baliser le territoire* Myre rédige l'opuscule *Invitation* produite par la galerie et opte pour un vocabulaire politisé :

Comment enrayer ce que David Garneau nomme le « projet assimilationniste » et aller au-delà de nos amnésies, traumas et préjugés moraux collectifs ? Chaque artiste participant à l'exposition emploie une stratégie différente pour baliser leur territoire, pour repousser l'assimilation et contrer l'oubli.³⁶

Quatre ans plus tard, Myre conçoit *Decolonial Gesture or Doing it Wrong ? Refaire le chemin* au Musée McCord où elle informe les visiteuses de son geste qui s'ancre dans une pratique décolonisante d'affirmation identitaire :

Les musées sont des agents actifs dans le processus de décontextualisation. De nombreux artefacts de la collection des Premiers Peuples ont perdu leur fonction culturelle après avoir été « collectionnés » et retirés de leurs communautés. En retour, plusieurs communautés ont perdu la connaissance culturelle de ces objets. La production de ces pièces réimaginées incarne l'apprentissage personnel, la requalification, ainsi qu'un système de transmission du savoir-faire. Leur création me permet de rétablir les processus cognitifs qui ont été le pivot des cultures

³⁴ Dans le cadre de son projet de résidence artistique, le Musée McCord de Montréal a accueilli l'exposition de Nadia Myre *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin* du 18 février au 29 mai 2016.

³⁵ Dans le cadre de la première Biennale d'Art Contemporain Autochtone (BACA) du 14 janvier au 25 février 2012.

³⁶ Nadia Myre, « Baliser le Territoire », *Invitation* 7, no. 3 (2012) : 4.

autochtones. En revitalisant une pratique matérielle, je pose un geste décolonial et je forge une identité culturelle.³⁷

Anne-Marie Dubois s'interroge justement au sujet de l'exposition *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin* pour laquelle Myre utilise des revues de l'époque victorienne qui montrent les étapes à suivre afin de réaliser des objets artisanaux aux « accents stylistiques autochtones ». Les publications sélectionnées par Myre proposent des projets d'artisanat réalisés par et pour les femmes blanches de classes sociales aisées qui s'approprient certains codes ou médiums autochtones. À ce sujet Dubois écrit :

En suivant les modes d'emploi publiés dans des magazines de l'époque victorienne pour réaliser des objets « indiens » (mocassins, paniers tressés, etc.), Myre a reperformé l'appropriation culturelle de la bourgeoisie blanche envers les peuples autochtones dans le but d'en désactiver la charge oppressive. L'intervention de Myre était en outre l'occasion de réfléchir au rôle des musées et à leur responsabilité éthique eu égard aux cultures qu'ils exposent et incidemment, qu'ils légitiment.³⁸

L'auteure écrit que le travail de Myre a une charge subversive — nous y reviendrons — et mentionne justement la problématique de l'appropriation culturelle. Dubois critique aussi le geste colonial de l'appropriation de signifiants de la culture opprimée (dans ce cas-ci autochtone) par la culture dominante (dans ce cas-ci celle d'une bourgeoisie, allochtone et anglophone). Dubois pousse même son raisonnement plus

³⁷ Nadia Myre, « *Decolonial Gesture Are We Doing it Wrong? Refaire le Chemin* ». [cartel d'exposition], Musée McCord. Exposition présentée du 18 février au 19 mai 2016.

³⁸ Anne-Marie Dubois, « La Biennale d'art contemporain autochtone, Culture Shift – Une révolution culturelle », *Esse arts + opinions*, no. 88 (2016) : 107.

loin en amorçant une piste de réflexion quant au rôle que jouent les musées dans la légitimation des pratiques d'appropriation.³⁹

Toujours à propos de la même exposition, le journaliste Robert Everett-Green écrit :

The original meanings about social position and the cosmos would be smothered by new ones about novelty and the exotic. The decolonial part of Myre's activity comes in reinstating the oral transmission replaced by publication, and in doing the beading as part of a living indigenous tradition, rather than as something appropriated. Cultural appropriation always implies a power imbalance, which is why the word is applied at the McCord to Victorian ladies making "Indian" beadwork from the Ladies' Home Journal, but not to an Inuit amauti-maker sewing spoons into her work with linen thread. It may not be trivial to note that all these women were sharing something, however indirectly, with women unlike themselves. That aspect of the transaction doesn't really enter Myre's presentation, which is more concerned with white society's reduction of indigenous arts to a handful of decorative commodities.⁴⁰

Ici l'auteur propose deux dérivés du mot « appropriation » et tous deux sont employés dans le même sens. Lorsqu'il est question de la démarche adoptée par Myre pour cette exposition, plutôt que de se référer aux écrits victoriens, l'artiste demande à une tierce personne de lui lire les instructions, ce qui renvoie à la tradition orale. L'apprentissage de l'artisanat traditionnel ne s'effectuant historiquement pas à l'aide de livres chez les Autochtones, Myre choisit de mettre de l'avant cette méthode traditionnelle d'enseignement⁴¹. Cette performativité de l'oralité opérée par Myre et la personne qui

³⁹ Heather Igloliorte, Brenda L. Croft et Steve Loft, *Decolonize Me / Décolonisez-moi* (Ottawa : Ottawa Art Gallery, 2012).

⁴⁰ Robert Everett-Green, « Breaking from tradition: Montreal exhibit begins from an analysis of a great wrong to create something both critical and hopeful », *Globe and Mail*, 19 mars 2016, R3.

⁴¹ Dans le cadre du cours terrain (SOA 3001 – Réalités autochtones) effectué à Val-d'Or en juin 2016 j'ai pu m'entretenir avec plusieurs personnes au sujet de l'importance de la tradition orale. Notamment lors de notre visite du centre communautaire de Kitchisakik, les femmes présentes sur les lieux nous ont

lui lit les instructions permet une réappropriation des écrits victoriens par l'opération de la tradition orale encore actuelle. De plus, en filmant le processus de confection de ces objets à l'« esthétique indienne », Myre offre au regardeur la possibilité de voir et de comprendre les techniques tels que le perlage ou encore le travail du cuir. Everett-Green écrit que le remplacement de la tradition orale par ces écrits coloniaux produit des objets issus de l'appropriation de ces traditions par les femmes blanches. Le fait que Myre choisisse d'y superposer les fondements de la tradition orale peut être perçu tel un acte de résistance. Ensuite, l'auteur fait état des relations de pouvoir disproportionnelles entre deux classes ce qui légitimise l'action de la classe dominante de s'approprier les productions artistiques de la classe dominée⁴² sans toutefois chercher à percevoir ces objets pour ce qu'ils représentent, mais uniquement comme un catalogue de modèles stylistiques ce qui fait évidemment fi de l'importance de la transmission culturelle comme le permet la tradition orale.

Encore à propos de l'exposition *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin* le journaliste Mario Cloutier écrit que Nadia Myre remet en question l'attitude coloniale notamment perceptible à travers l'appropriation :

Avec cette démarche, Nadia Myre déconstruit le regard posé par une société blanche et bourgeoise sur le patrimoine culturel autochtone. [...] Que les résultats se rapprochent ou non des objets originaux importe peu, la lauréate du prix Sobey 2014 pose les questions de l'appropriation, de l'ethnocentrisme et de l'identité. À l'envers, en quelque sorte, d'une

exprimé leur désir d'enseigner aux plus jeunes la confection de régalias ou d'artisanat, et ce, dès un très jeune âge. Une femme nous a montré les régalias avec un tissu aux motifs des *Looneys Tunes*. Ceci démontre bien que la perpétuation des traditions n'est pas contraire à l'actualisation de celles-ci. De plus, le Centre d'Amitié Autochtone de Val-d'Or offre de nombreux ateliers culturels qui permettent la « [p]révention de l'isolement chez les aînés au moyen d'activités culturelles et sociales axées sur le partage de connaissances, la valorisation et la création de réseaux. » Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. « Actions communautaires. » [s.d.], <https://www.caavd.ca/action-communautaire.html>.

⁴² Fred Wilson et Howard Halle, « Mining the Museum ». *Grand Street*, no. 44 (1993) : 151-172.

attitude coloniale. Du bas vers le haut, du geste et de l'objet vers la réalisation.⁴³

Dans ce court compte-rendu d'exposition, Cloutier fait état de l'idéologie de l'appropriation culturelle notamment en mentionnant que « [Nadia Myre] s'est inspirée de publications de l'ère victorienne démontrant un goût pour les objets "exotiques" autochtones »⁴⁴. Cloutier propose ainsi une lecture teintée politiquement où il met en lumière l'appropriation des médiums artisanaux autochtones par la société bourgeoise. Cependant, Cloutier ne propose pas une analyse décolonisante en tant que telle : il soulève le sujet de l'appropriation culturelle sans la nommer directement ou en soulever les problèmes latents.

Toujours sous le thème de l'appropriation des médiums autochtones par la société occidentale, Véronique Gagnon propose dans son mémoire de maîtrise⁴⁵ une étude actuelle des effets problématiques de l'appropriation présentés dans plusieurs expositions collectives autochtones, dont *A Stake into the Ground/Baliser le territoire* commissariée par Nadia Myre. Gagnon note que l'absence de plurivocalité dans le commissariat d'exposition, entre autres, laisse place à une appropriation superficielle d'éléments complexes dans les cultures autochtones :

D'après Margaret Kovach, les références au système de connaissances autochtones provoquent deux types de réponses chez les allochtones. La première consiste en une négation de cette épistémologie et la seconde renvoie à une perspective exotique. Bien que les deux mènent à une marginalisation, la seconde tend à une appropriation superficielle de

⁴³ Mario Cloutier, « Nadia Myre : choc culturel », *La Presse*, 9 avril 2016, <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160409%c2%b7CY%c2%b74969137>.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Véronique Gagnon, *Op. cit.*

certains éléments. À son avis, un point de vue occidental sur les histoires orales, par exemple, en réduit la signification. Le regard occidental peut également mener à des erreurs d'interprétation qui conduisent davantage de clichés qu'ils contribuent à une réelle valorisation d'une perspective autochtone.⁴⁶

Ici, Gagnon ne mentionne pas l'appropriation culturelle, mais elle réfère plutôt à la marginalisation, ce qui sous-tend qu'une culture donnée est en position d'autorité sur une autre, tout en invoquant la voix de l'auteure sauteuse Margaret Kovach. Cette chercheuse en méthodologie autochtone propose d'ailleurs l'importance de la plurivocalité ainsi que celle de maintenir un équilibre entre les différentes méthodologies autochtones et allochtones⁴⁷.

Utilise « appropriation » pour référer au post-modernisme

Un autre des usages du terme « appropriation » est présent dans plusieurs textes recensés. Découlant du courant de l'*appropriation art*⁴⁸, cet usage du terme renvoie à un mode subversif, mais également à la conception postmoderniste de

⁴⁶ Véronique Gagnon, *Op. cit.*, 115.

⁴⁷ « Indigenous methodologies are influenced by Indigenist paradigm(s). Like other qualitative approaches that hold a particular theoretical perspective or are inclusive of a conceptual framing, they support a specific paradigm positioning (Denzin & Lincoln, 2005; Mertens, 2005). Qualitative methodologies including critical race (Solórzano & Yosso, 2002) and feminist methodology (Harding, 1987) are useful examples of methodologies that flow from a specific ontological, epistemological, or philosophical positioning. Similarly Indigenous methodologies (Rigney, 1999; Wilson, 2001) articulate a particular approach to research that is built upon Indigenous knowledges and flow from place-based community knowledge through an organic knowledge system process. This knowledge system lives organically through community knowledge holders and has been documented in academic literature by Indigenous scholars beginning in the latter part of the 20th century (Deloria Jr., 2004; Ermine, 1995; Little Bear, 2000). Indigenous knowledge systems are the heartbeat of Indigenous methodologies and have been associated with descriptors such as holistic, inclusive, animate, and pragmatic. » Margaret Kovach, Jeannine Carriere, M. J. Barrett, Harpell Montgomery et Carmen Gillies, « Stories of Diverse Identity Locations in Indigenous Research », *International Review of Qualitative Research* 6, no. 4 (2013), 490.

⁴⁸ Robert S. Nelson et Richard Shiff, *Critical Terms for Art History* (Chicago : University of Chicago Press, 2003), 540.

l'appropriation. L'idée n'est pas nécessairement de remettre en question les rapports de pouvoir de la culture dominante, mais plutôt d'effectuer un travail de référence, voire même de citation d'un objet existant. Dans son ouvrage *Critical Terms for Art History*⁴⁹, Robert S. Nelson évoque entre autres cette idée d'utilisation de référents préexistants par les artistes :

Its application to art and art history is relatively recent and pertains to the artwork's adoption of preexisting elements. Such actions have been less successfully described as "borrowing", as if what is taken is ever repaid, or as "influences", that elusive agency, by which someone or something infects, informs, provokes, or guides to the production of reception of the artwork.⁵⁰

Dans son ouvrage, Nelson évoque à ce propos des pratiques comme celles des artistes Sherry Levine et Barbara Kruger qui s'approprient le travail de certains de leurs homologues masculins en détournant parfois le sens des productions initiales par la nature de leurs gestes. Cependant, cette utilisation ne renvoie pas ouvertement au contexte colonial dans lequel évoluent les artistes autochtones, dont Nadia Myre. À ce propos, Nelson aborde rapidement ce malaise en citant Edward Saïd :

However, appropriation is yet more complicated. As Edward Saïd has long understood, in every cultural appropriation there are those who act and those who are act upon, and for those whose memories and cultural identities are manipulated by aesthetic, academic, economic, or political appropriations the consequence can be disquieting or painful [...].⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, 162.

⁵¹ *Ibid.*, 172.

Malgré que Nelson traite de ce terme comme d'une façon pour les artistes de référer aux pratiques de leurs prédécesseurs, il en reconnaît toutefois le bagage colonialiste lors de la conclusion de son chapitre à ce propos.

Revenons-en aux textes analysés. Un article de Ken Johnson publié dans le *New York Times* traite de l'exposition *Remix*⁵² dans laquelle Myre présentait l'œuvre *Portrait in Motion*. Johnson traite de cette difficulté de tracer une ligne, si cela doit être fait, entre la méthode de création postmoderne et l'identité autochtone. Sans parler directement de l'œuvre de Myre, cette question semble être partagée par plusieurs artistes de la sélection opérée par Joe Baker et Gerald McMaster :

On the one hand, Indianness starts to seem nebulous: it becomes unclear what it means for a person to identify him or herself as Indian or as an Indian artist. On the other, the artists seem affiliated to what might be called art-school Postmodernism, relying on the appropriation and manipulation of socially charged signifiers.⁵³

Dans ce cas-ci, l'auteur réfère aux théories postmodernes telles que présentées par Nelson. Il est surtout question d'utilisation de symboles qui sont mis en œuvre par certaines artistes afin de les déconstruire, de changer la perception du regardeur un peu comme le proposait l'analyse de Nelson en lien avec les pratiques d'artistes postmodernes.

Un autre exemple se trouve dans un article de Jérôme Delgado qui écrit :

⁵² Du 7 juin au 21 septembre 2008 au Smithsonian National Museum of the American Indian de New York.

⁵³ Ken Johnson, « Beyond Stereotypes 21st-Century Indian Artists », *New York Times*, 20 juin 2008, E33.

Les codes, les signes, les symboles, Nadia Myre se les approprie, les retourne et les détourne à sa guise. Les codes, ou la culture du code : la série *Desire Schematics*, qui ouvre l'exposition, semble reproduire différents messages non verbaux, de ceux qu'on laisse dans le bois, moyennant quelques brindilles.⁵⁴

Ici, Delgado traite de la série d'œuvres perlées *Desire Schematics* (Figure 4) qui réfèrent à des codes de constructions. Les schémas que Myre reproduit dans ses œuvres représentent des structures de matériaux de construction, le double sens est initié par Myre alors qu'elle titre ces œuvres de manière sexuelle avec des titres comme *Pet Cock* ou *Try Cock*. Ce détournement humoristique se rapproche de certaines œuvres postmodernes dont Nelson traite dans son ouvrage référence. On pense notamment à Cindy Sherman ou Sherry Levine qui s'approprient certaines œuvres ou codes pour les détourner avec humour tout en critiquant, dans leur cas, le sexisme systémique dans le monde de l'art.

⁵⁴ Jérôme Delgado (d), « Langue de perles », *Le Devoir*, 9 mai 2009, E6.

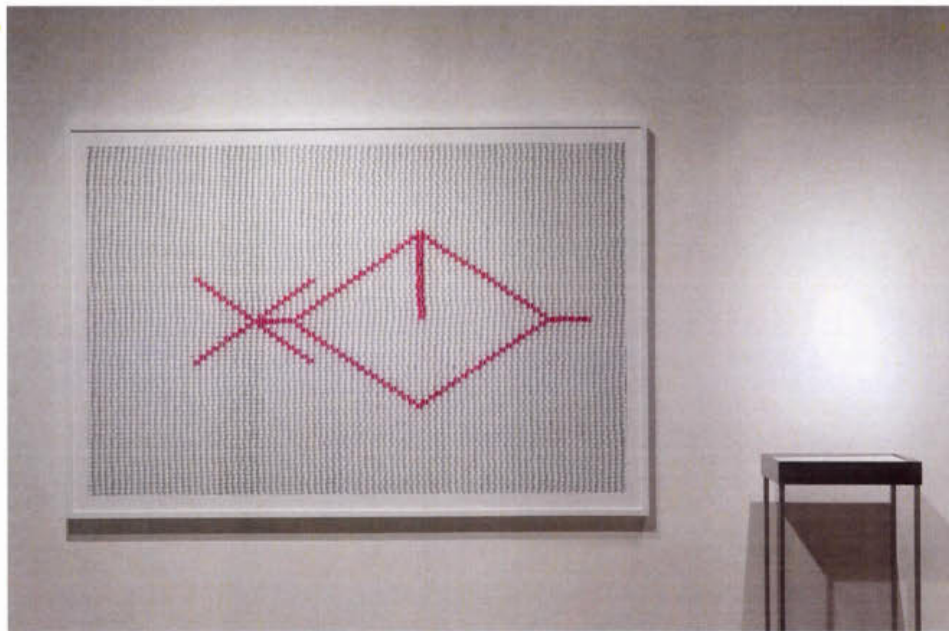


Figure 3. Nadia Myre, *Lubricator*, (série *Desire Schematics*), 2009. Perles de rocailles, fil. 14 x 20 cm. Et Nadia Myre, *Lubricator*, (série *Desire Schematics*), 2009. Impression numérique. 112 x 166 cm. Édition de 5.

Charlotte Townsend-Gault écrit à propos de la notion de post-modernisme dans le catalogue d'exposition *Terre, Esprit et Pouvoir : Les Premières Nations au Musée des Beaux-Arts du Canada*. L'auteure propose l'idée que les artistes contemporains autochtones qui choisissent de se représenter par les symboles de la culture de masse, les symboles de la colonisation, performent en quelque sorte les principes de base de subversion du post-modernisme :

Or, il existe un lieu où le savoir autochtone sert à contester cette construction erronée, cette présentation déformée de l'histoire. C'est celui où le savoir premier est vécu, fouillé, réinventé, et le second critiqué, déconstruit, démasqué ; où, cependant, même si l'on reconnaît qu'il existe entre les deux des différences inconciliables, on ne peut renoncer à l'un au profit de l'autre. C'est l'espace dans lequel les artistes, eux-mêmes engagés dans ce savoir second ; et bien souvent avec une certaine ironie, cherchent à reprendre possession du savoir premier [...] Parties prenantes

à ce jeu, les artistes mêlent leur voix à plusieurs autres, dans un discours proprement politique. L'interrogation sur la référence — sur la façon dont on est amené à croire que telle chose en représente une autre, sur la façon dont les signes signifient, dont les œuvres d'art renvoient à leurs objets — est l'une des caractéristiques les plus généralement admises du post-modernisme.⁵⁵

Un peu à la manière de Sherman ou Levine, comme le décrit Nelson, la lecture des pratiques artistiques autochtones peut être analysée comme une pratique postmoderne lorsqu'il y a un détournement critique. Townsend-Gault affirme d'ailleurs que cette démarche est en soi politique et qu'elle permet une reprise de référents qui contestent la classe dominante. Cependant, il ne faut pas percevoir ces symboles et référents culturels tel un catalogue de formes et de codes que tous peuvent s'appropriier.

Utilise « appropriation » pour traiter des traditions

Un usage un peu moins courant est celui du terme « appropriation » pour référer aux traditions. Certes, d'un point de vue d'analyse linguistique⁵⁶, l'utilisation de ce terme ne représente aucune erreur, mais il semble moins favorisé par les différentes auteures. Dans un texte d'Éric Clément à propos de la Biennale d'art contemporain

⁵⁵ Charlotte Townsend-Gault, *Terre, esprit et pouvoir : Les Premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, 78.

⁵⁶ « S'approprier : faire sien ; s'attribuer la propriété de (une chose concrète ou abstraite). S'attribuer. "La famille s'est approprié cette terre en y plaçant ses morts" (Fustel de Coulanges). Occuper. S'attribuer de manière illicite. S'approprier le bien d'autrui. Ils se sont approprié le dépôt qui leur était confié. S'adjuger, s'arroger, s'emparer, empocher, prendre, se saisir, usurper ; souffler (cf. Mettre la main, sur, faire main, basse sur). "Il est un art de s'approprier les pensées d'autrui, de les rendre siennes par la manière dont on les exploite" (La Bruyère). S'approprier une découverte, une invention, s'en attribuer la paternité. S'approprier tout le mérite d'une action. » Le Petit Robert de la langue française. « S'approprier », consulté le 22 juin, 2017.

autochtone *Culture Shift*,⁵⁷ l'auteur cite le galeriste Rhéal Olivier Lanthier de la galerie Art Mûr :

Cette année, la BACA [Biennale d'art contemporain autochtone] présente 40 artistes — dont des Inuits, pour la première fois — sous le titre *Une révolution culturelle*. « Le titre fait état d'un changement dans la production autochtone, dit Rhéal Olivier Lanthier. C'est une sorte de révolution que de s'approprier sa culture et de la faire revivre dans les temps modernes. »⁵⁸

Ici, le galeriste d'Art Mûr fait référence aux artistes autochtones qui traitent de leurs traditions dans leurs pratiques artistiques. Cette idée de faire sienne une culture à laquelle on appartient déjà n'est ni illogique ni incorrecte. De plus, la même citation de Lanthier est également reprise dans l'article de Mario Cloutier « Voix autochtones : Les enfants de Riel »⁵⁹.

Un usage différent est fait dans le texte d'Amanda Jane Graham, *Abstract Division : Tracing Nadia Myre's Scar Trajectory*⁶⁰. Ici, l'auteure traite de l'œuvre *Portrait as a River Divided* (2002) (Figure 3) qui s'inspire du *Two-Row wampum*. Les deux lignes parallèles caractéristiques du wampum⁶¹ historique sont reprises ici par Myre, sous

⁵⁷ La Biennale d'art contemporain autochtone (BACA) a eu lieu du 30 avril au 17 juin 2016 et le McCord était l'un des lieux d'accueil avec la galerie Art Mûr ainsi que la galerie Stewart Hall.

⁵⁸ Éric Clément (e), « La montée en puissance », *La Presse*, 30 avril 2016, <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160430%c2%b7LAA%c2%b7c792fda3d94ab11684c867c7e9a680ad>

⁵⁹ Mario Cloutier (a), « Voix autochtones : Les enfants de Riel » *La Presse*, 4 mai 2016, <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160504%c2%b7CY%c2%b74978037>

⁶⁰ Amanda Jane Graham, « Abstract Division : Tracing Nadia Myre's Scars Trajectory ». Dans *Nadia Myre : En[counter]s*. Sous la direction de Colette Tougas (Montréal : Éditions Art Mûr, 2011).

⁶¹ Les ceintures de *wampums* sont des assemblages de perles provenant traditionnellement de coquillages décortiqués par les femmes des communautés. Ces perles étaient ensuite enfilées méticuleusement sur les fils où l'on alternait les perles de couleurs beiges et mauves pour créer des symboles. Ces ceintures permettaient de visualiser des traités entre nations et pouvaient agir à titre de

forme de cicatrices, de points de sutures, et non de lignes nettes formées de perles. Le titre fait référence à la séparation d'une rivière ce qui renvoie également à l'histoire du *Two-Row wampum* qui symbolise deux nations, soit la population haudenosaunee (Iroquois) et les colons hollandais. C'est d'ailleurs ce que représente le travail de perlage, deux lignes horizontales allant dans la même direction sans jamais se toucher. Selon ce traité pictural, les deux peuples sont appelés à une cohabitation pacifique et à un partage du territoire, notamment la rivière sur laquelle tous se déplacent. Les deux lignes parallèles évoquent une cohabitation égalitaire des deux peuples sur un même territoire.

Cependant, la colonisation est de facto un rapport de force d'une nation sur une autre. La cohabitation évoquée dans le wampum n'a pas perduré dans le temps. Les cicatrices que Myre choisit de peindre évoquent cette douleur. Cette métaphore du tissu cicatriciel renvoie au récit de la colonisation. Comme nous le rappelle Graham : « Myre both loosely reconstructs and, by means of her reconstruction, appropriates the original belt; through its pairing with *Portrait*, she exposes the forgotten bones buried beneath Two-Row. »⁶² Ici on note que l'auteure évoque une appropriation de *Two-Row* par l'artiste, ce qui ouvre à une interrogation du bagage colonialiste signalé par l'appropriation culturelle. De plus, comme le *Two-Row wampum* appartient à la nation haudenausonee, qualifier le geste de Myre d'appropriation peut renvoyer à l'idée que l'artiste, qui est anishnabé, puise ses référents artistiques à travers les symboles culturels à la manière de l'appropriation culturelle.

contrat entre deux populations. Haudenosaunee Confederacy, « Wampum, » [s.d.], <https://www.haudenosauneeconfederacy.com/wampum/>.

⁶² *Ibid.*, 63.

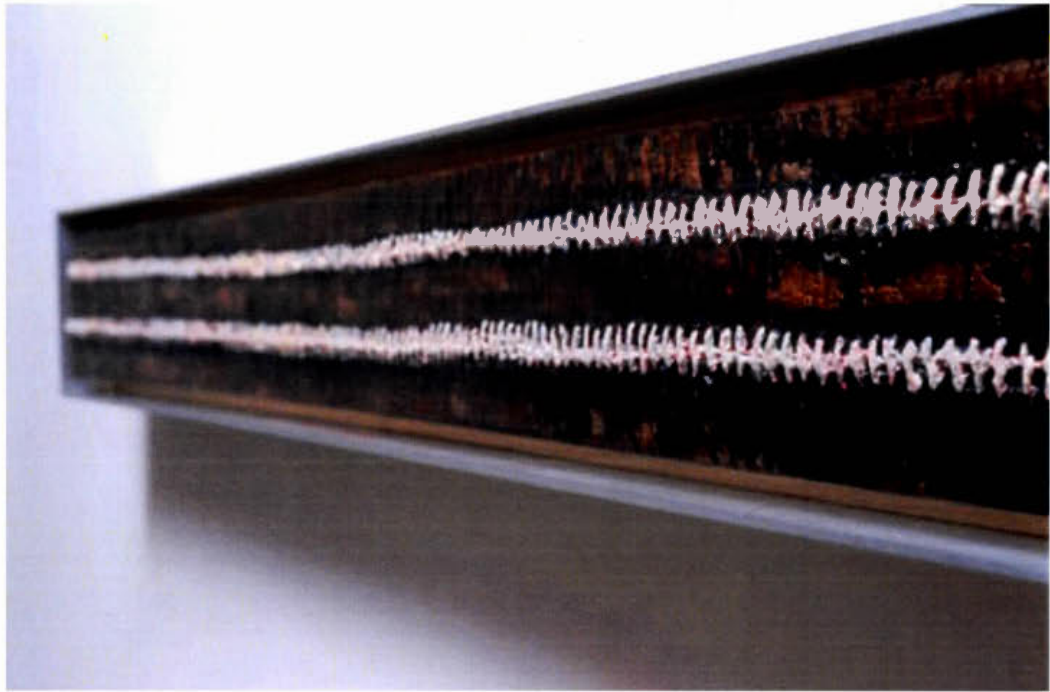


Figure 4. Nadia Myre, *Portrait as a River Divided*, 2002. Acrylique, huile, imitation de tendons, toile. 10 x 107 x 5 cm

Utilise « appropriation » pour traiter de subversion

Le dernier usage du mot « appropriation » recensé lors de mon analyse des textes au sujet de Nadia Myre est de manière à faire référence à la subversion. Cette section cherche à mettre en lumière certains exemples récoltés. Il sera question de décortiquer cette idée de subversion et de comprendre en quoi elle diffère d'une référence au courant postmoderne.

Tout d'abord, une courte notice publiée par Isa Tousignant dans l'hebdomadaire *Hour* invite le public à venir participer à un atelier de perlage sur la *Loi sur les Indiens* tenu par Nadia Myre. Elle explique ensuite brièvement le projet : « The

project organized in part by native cultural institution *Terres en vue* has reclamation and recognition at his core, says Myre. The irony of rewriting the Act's words, of appropriating them, only points to the urgency of the necessary historical reconstitution ». ⁶³ Dans ce court texte, Tousignant évoque l'idée que l'acte d'appropriation (selon ses termes) opéré par Myre permet de montrer de manière ironique l'importance d'une réécriture historique. Cette ironie de couvrir le document qui s'avère être l'incarnation tangible de la perte de son statut légal d'Autochtone se voit complètement transformée et prend un tout autre sens.

David Capell écrit lui aussi au sujet de l'*Indian Act Project* et propose une analyse similaire à celle de Tousignant. Capell s'appuie sur les écrits du théoricien postcolonial Homi K. Bhabba :

L'appropriation de la Loi sur les Indiens, sa matière et son nom, exprime une résistance au sujet rendu passif défini par la Loi. Homi K. Bhabba décrit ce type d'appropriation comme une « imitation » du discours colonial, une « double articulation » du langage, à la fois celui du colonisateur et celui du colonisé (rendus de plus en plus similaires) ; le discours dominant devient autre dans la bouche du dominé (comme il l'est, en fait, dans la bouche de tout autre locuteur).⁶⁴

Le propos de Bhabba repris par Capell traite justement de cette notion de changement de l'orientation du discours puisque, dans ce cas-ci, Nadia Myre détourne le document légal. Cette loi raciste qui a institutionnalisé les adoptions massives d'enfants orchestrées par l'État dans le but de briser le lien entre toute une génération (parfois deux ou trois en fonction de la région) d'Autochtones et leur famille est à la

⁶³ Isa Tousignant (a), « History in the making ». *Hour* 10, no. 23 (2002) : 410.

⁶⁴ David Capell, « L'invention de la ligne : Nadia Myre Indian Act », *Parachute*, no. 111 (2003) : 98. Capell fait référence à Homi K. Bhabha, « Of Mimicry and Men », *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994, 240.

cause de la cassure identitaire vécue par Myre. Lorsque Myre s'approprié le document, selon Capell, c'est pour en détourner le sens.

Récolte des données sur le thème de la réappropriation

Force est de constater à quel point les usages du terme « appropriation » diffèrent d'une auteure à l'autre : si le spectre de la postmodernité et son vocabulaire propre est toujours présent dans la création de discours critiques, ces usages ne semblent pas toujours être propices à l'analyse des pratiques artistiques contemporaines autochtones. L'examen du recours au terme « réappropriation » montre une dynamique assez semblable, alors que le traitement des traditions ou du colonialisme semble structurer l'orientation des discours critiques.

Utilise « réappropriation » pour traiter des traditions

Certaines auteures choisissent d'utiliser le mot « réappropriation » pour expliquer les référents que fait Myre à la culture anishnabée. Partant du constat de base qu'il est possible de se réapproprier quelque chose qui nous aurait précédemment appartenu, il semble logique d'utiliser ce terme lorsque l'on traite des référents autochtones que fait Myre dans son travail. L'acception telle que nous donne l'*Encyclopédie Universalis* résume bien cette orientation : « Fait de s'approprier à nouveau, de refaire sienne une culture, un bien perdu. »⁶⁵ Il est aussi pertinent d'analyser l'usage de ce mot de manière à témoigner de la pratique d'autodétermination de Myre. À cet effet, Sarah Henzi propose une analyse de la réappropriation des langues autochtones

⁶⁵ Encyclopédie Universalis. « Réappropriation », consulté le 28 septembre 2017. <http://www.universalis.fr/dictionnaire/reappropriation/>

dans les romans graphiques et qualifie la réappropriation comme un geste politique qui cherche à déjouer les effets du colonialisme :

[...] [J] » entends par la « réappropriation de la langue » une stratégie résolue de lutte contre la complicité et la coercition, ainsi qu'un outil visant une décolonisation transformative. Au sein du processus de décolonisation se trouve aussi un projet pédagogique : le mode d'intervention, ou la stratégie de réappropriation, témoigne du dévoilement et de l'exploration d'une méthodologie, d'un discours collaboratif en émergence qui vise à démystifier les postulats antérieurs et les attentes discursives, et à dénoncer comment différents systèmes d'exploitation et différentes stratégies de répression convergent.⁶⁶

Henzi insiste sur le fait que cette réappropriation est aussi un geste politique qui se veut bien différent d'une simple appropriation stylistique, par exemple. Il s'agit d'un acte de résistance et voir même de survivance culturelle. Cette conception de la réappropriation permet une autodétermination qui serait impossible dans les structures de pouvoir dominants/dominés imposées par le système colonial. Henzi poursuit :

Au vu de ce qui précède, nous entendons par « réappropriation » une stratégie d'intervention dans le dévoilement, le démêlement et l'exploration d'un discours collaboratif en émergence dans lequel la langue devient un lieu partagé de renégociation et de résistance. L'acte de réappropriation va au-delà de l'appropriation, de la signification ou de la réclamation en ce sens qu'il s'agit d'un processus de récupération d'une part et, d'autre part, d'un acte déterminé de résistance.⁶⁷

Cette réclamation ou réappropriation, comme qualifiée par Henzi, fait partie intégrante du travail de Myre. Comme nous l'a signalée Marie-Ève Marchand :

⁶⁶ Sarah Henzi, *Loc cit.*, 76.

⁶⁷ *Ibid.*, 78.

Les artistes autochtones, de par leurs œuvres, contribuent à la création, réappropriation constante de leur culture et de la tradition, afin de transmettre les savoir-faire, l'histoire, la cosmologie, les valeurs, et non plus seulement l'amertume, la colère ou l'injustice (ce qui ne l'efface pas pour autant).⁶⁸

C'est justement cette culture dont Myre a été privée qui devient le sujet de plusieurs de ses œuvres. À ce propos, Colette Tougas nous rappelle : « [...] ce travail communautaire constituera à la fois la réactualisation d'une pratique spirituelle, un geste politique d'effacement et de réappropriation et une entreprise de guérison. »⁶⁹. Tougas évoque les traditions centenaires qui se transmettent de génération en génération par l'usage de la tradition orale. Nadia Myre se réapproprie un savoir qu'elle aurait dû normalement apprendre, mais dont les liens transmetteurs ont été rompus par une politique gouvernementale coloniale dont elle fait l'expérience directe en raison de l'adoption de sa mère par une famille allochtone. Elle reprend donc possession de la culture anishnabée, sa culture. Toujours dans le même ordre d'idées, Anne-Marie St-Jean Aubre s'est ralliée à ce constat en réfléchissant à l'exposition *Landscape of Sorrow* (2009) :

L'artiste est intéressée par les nombreuses situations où des barrières culturelles ont donné lieu à des problèmes de communication et de compréhension, menant aux ambiguïtés et aux revendications actuelles marquant les relations entre Premières nations et gouvernements fédéral et provincial. Elle fait ainsi de son œuvre un espace où se réapproprier son histoire, sa mémoire et ses traditions.⁷⁰

⁶⁸ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 160.

⁶⁹ Colette Tougas, *Op. cit.*, 18.

⁷⁰ Anne-Marie Saint-Jean Aubre, « Landscape of Sorrow », *Art Mûr*, 2009, <http://artmur.com/artistes/nadia-myre/landscape-of-sorrow/>. Consulté le 24 juin 2017.

Ici, l'auteure utilise le terme « réappropriation » pour faire part de la démarche de Myre en lien avec le recouvrement de sa culture. Elle évoque tout de même dans la première partie de la citation que cette cassure identitaire a été causée par le colonialisme. Cette démarche de réappropriation va donc de pair avec l'idée que Myre effectue une réappropriation des traditions anishnabées. C'est ce qu'a bien vu Colette Tougas :

Cette exposition monographique [*Cont [r] act*] est marquante puisqu'elle révèle non seulement l'ampleur et la profondeur de la démarche de Myre, mais aussi sa force. Pour réaliser certaines des œuvres, elle a dû se familiariser avec sa propre culture algonquine dont elle a été coupée, apprendre des techniques traditionnelles et engager la participation de bénévoles.⁷¹

Myre effectue un travail personnel pour reprendre contact avec la culture anishnabée que plusieurs auteures qualifieront de réappropriation. À ce propos, Marie Fraser écrit :

Myre fait basculer le mythe ethnographique de l'autochtone dans le récit d'une identité en quête d'elle-même et de sa reconnaissance. *Portrait in Motion* suggère le geste de réappropriation d'une mémoire, d'une identité et d'un imaginaire dont *History in Two Parts* (2001-2002) présente la part de dualisme en mettant en contact deux matérialités symbolisant la rencontre de deux réalités difficilement assimilables.⁷²

Ici, l'usage du terme « réappropriation » décrit la démarche artistique de Myre lorsque celle-ci effectue un travail en aval de son projet artistique en se rendant dans la communauté de Kitigan Zibi où elle rencontrera un membre de sa famille qui l'aidera ensuite à réaliser la moitié faite de bois du canoë *History in Two Parts*.

⁷¹ Colette Tougas, *Op. cit.*, 17.

⁷² Marie Fraser, *Op. cit.*, 33.

Comme l'évoque Fraser, Myre se réapproprie une mémoire dont elle n'a pas directement été témoin, mais qui aurait dû lui être normalement accessible. Cette appartenance à la nation anishnabée de Kitigan Zibi doit, elle aussi, être reconstruite par l'artiste. À ce sujet, Ève De Garie-Lamanque écrit :

Pour plusieurs projets, l'artiste [Nadia Myre] va se réapproprier les techniques anciennes amérindiennes en les réactualisant sur un modèle contemporain. Souvent, elle introduira dans sa création, des objets hybrides faisant référence à sa position de métisse, comme si cette place ethnique était le chaînon manquant dans un dialogue jamais entamé, comme si ce statut avait le pouvoir de faire évoluer une histoire explosée. Elle relie, à défaut de recoller, ces morceaux d'un passé et d'un présent déchiquetés pour ne pas oublier, pour ne pas cliver des faits et des expériences entrées dans une histoire qui « oublie » trop souvent ses racines.⁷³

L'usage du terme « réappropriation » pour référer aux traditions semble donc être assez courant. En tout 25 des 147 textes récoltés font l'usage du terme « réappropriation » à cet effet, ce qui équivaut à 17 % des textes récoltés.

Utilise « réappropriation » pour traiter du colonialisme

Un usage double du terme « réappropriation » émerge de la réception critique des œuvres de Nadia Myre lorsqu'on souhaite évoquer le recours à une stratégie de subversion qu'elle effectue dans son traitement de certains éléments de la culture dominante. Cette stratégie passe par le mécanisme de la citation, tel que l'a décrit la professeure Joanne Lalonde. C'est un déplacement qui illustre une relecture d'un élément donné :

⁷³ Ève De Garie Lamanque. « Nadia Myre : Rethinking Anthem », *Nadia Myre*, 12 novembre, 2011, <http://www.nadiamyre.net/de-garie-lamanque/>. Consulté le 25 juin 2017.

Dans l'acte de citation, quelque chose voyage du passé vers le présent. Des motifs, des thèmes des formats sont mis en circulation. Des œuvres ou des extraits de ces œuvres sont adaptés, déplacés de leur contexte et de leurs origines, permettant ainsi une compréhension bonifiée des éléments culturels convoqués.⁷⁴

La réappropriation employée de manière subversive permet, tout comme la citation, de référer ou d'exposer un référent donné pour le remettre en question et, ultimement, le déconstruire. Tout comme la citation, la réappropriation permet à l'artiste de modifier le regard que l'on posera également sur l'œuvre source. Lalonde poursuit :

Le travail de reconnaissance du spectateur ou lecteur se déploie à deux niveaux, il voit la référence à l'œuvre source (œuvre citée) et voit en même temps le déplacement dans la reconfiguration que propose l'œuvre cible (œuvre citante). Ce déplacement produira une lecture inédite dans l'œuvre cible, mais entraînera aussi une nouvelle manière de voir et de comprendre l'œuvre source. La citation a ainsi valeur profonde de transformation.⁷⁵

C'est ce déplacement tel que théorisé par Lalonde qui permet à la regardeuse d'avoir une compréhension différente de la référence source. Lorsque Myre perle sur la *Loi sur les Indiens*, elle en propose une nouvelle lecture qui permet à la regardeuse de comprendre les conséquences de la marginalisation des populations autochtones par le gouvernement canadien.

⁷⁴ Joanne Lalonde. « Citation : La reprise à l'œuvre », *L'abécédaire du web*, 20 décembre 2017, <http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/pieces/citation>. Consulté le 20 décembre 2017.

⁷⁵ *Ibid.*

Dans cet extrait précédemment analysé de Marie Fraser, l'auteure traite également de cette idée de subversion qu'effectue l'artiste lorsqu'elle se réapproprie l'iconographie ethnographique :

Myre fait basculer le mythe ethnographique de l'autochtone dans le récit d'une identité en quête d'elle-même et de sa reconnaissance. *Portrait in Motion* suggère le geste de réappropriation d'une mémoire, d'une identité et d'un imaginaire dont *History in Two Parts* (2001-2002) présente la part de dualisme en mettant en contact deux matérialités symbolisant la rencontre de deux réalités difficilement assimilables.⁷⁶

Il est ici question de la déconstruction effectuée par Myre de l'« indien inventé »⁷⁷ ou du « Vanishing Indian ». Myre performe le mythe ethnographique popularisé par de nombreux peintres et photographes (par exemple, Edward Curtis, [1868-1952]) qui produisaient à l'époque des représentations considérées aujourd'hui comme relevant d'une perspective essentialiste, de l'identité autochtone. Après plusieurs années de colonialisme, l'impact sur les populations autochtones en territoires nommés Canada ou États-Unis avait engendré une baisse démographique considérable qui contribuait à l'idéologie que ces populations étaient sur le point de disparaître. C'est donc pour satisfaire un intérêt ethnographique que certains artistes, ethnologues et photographes ont choisi de les représenter. Myre se réapproprie cette imagerie créée par le célèbre photographe Edward Curtis qui marqua considérablement l'imaginaire.

Fraser décrit comment le travail de citation qu'opère Nadia Myre se fait sur deux fronts : d'une part en se réappropriant l'image construite par et pour les Occidentaux et de l'autre en se réappropriant sa propre histoire et celle de ses ancêtres. On peut

⁷⁶ Marie Fraser, *Loc. cit.*, 33.

⁷⁷ Guy Sioui Durand (d), « Jouer à l'indien est une chose, être amérindien en est une autre », *Recherches Amérindiennes au Québec* 33, no. 3 (2003).

comprendre que, selon Fraser, les usages de la réappropriation peuvent être multiples et prendre divers sens.

Marie-Ève Marchand s'est aussi intéressée à l'usage du terme « réappropriation » comme une prise de parole d'un groupe opprimé qui conteste le pouvoir établi par l'opprimeur. Évoquant la création d'une revue autochtone par Greg Hill, elle poursuit : « Si à ce moment-là, les voix indiennes commencent à se faire entendre, les écrits sont encore peu nombreux, il est temps de se réapproprier un des outils de leur propre domination : l'écriture ».⁷⁸ On comprend alors qu'ici Marchand utilise le terme « réappropriation » pour illustrer un geste politique, une tentative de renverser l'oppression en faisant usage des outils qui ont servis à la domination. Il s'agit d'une stratégie de détournement, un peu à la manière de la citation, la réappropriation permettant aux regardeuses de prendre conscience des outils de l'oppression et ainsi de porter un regard critique sur ceux-ci. Marchand aborde l'*Indian Act Project* sous l'angle de la réappropriation :

Dans le cas de Sonia [Robertson] et de Nadia [Myre], il y a une réinvestigation de sens dans ces objets, c'est-à-dire qu'elles rendent aux objets le sens spirituel, culturel et symbolique qu'ils pouvaient avoir dans la culture traditionnelle. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer le fait que ces images [stéréotypées] ont contribué à la dépossession, mais il s'agit surtout de se réconcilier avec ces représentations, de se les réapproprier et de les réactiver en choisissant leur forme et le sens qu'ils prendront désormais. On revient ici au rapport de l'Altérité qui fonctionne par auto et inter-représentation.⁷⁹

L'auteure propose ici une analyse qui exprime justement le fait que cette réappropriation n'est pas propre aux codes et aux traditions et qu'elle peut également

⁷⁸ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 23-24.

⁷⁹ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 114.

inclure les images de soi créées par d'autres, dans ce cas-ci, les artistes occidentaux du 19^e siècle. De cette manière, on peut donc comprendre que l'écriture et l'histoire peuvent être réappropriées par les artistes et auteurs autochtones puisqu'elles leur appartiennent, même si elles n'ont pas encore été rédigées de leur point de vue. Marchand le confirme :

Tout comme les peuples autochtones se réapproprient leur histoire, leurs noms, les artistes participent à la réappropriation de leur propre représentation, de l'imaginaire, du symbolique ; tout un patrimoine dont ils ont souvent été dépossédés.⁸⁰

Ainsi, il est également possible d'entretenir une idée de la réappropriation en tant que méthode subversive qui, à la base, doit renverser un ordre établi afin de donner suite à un désir d'égalité et d'équité. Il s'agit de se réapproprier une construction de soi créée par et pour une tierce personne de manière à reprendre la possession et le contrôle de sa propre image. La réappropriation fait alors partie intégrante d'une démarche d'autodétermination (*empowerment*).

L'importance de choisir un vocabulaire décolonisant : le problème de l'appropriation

Devant cette diversité des usages du mot « appropriation », comment peut-on avec confiance le rallier à la pratique décolonisante d'une artiste anishnabée ? Le terme « appropriation » est, en français surtout, très connoté péjorativement lorsque l'on réfère aux pratiques artistiques des communautés autochtones. On peut penser

⁸⁰ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 141.

notamment à l'appropriation culturelle⁸¹ qui consiste en le vol d'éléments en provenance de différentes cultures par l'Occident. Ce néocolonialisme et le néolibéralisme prennent racine dans un système capitaliste qui marchandise ces dits éléments contre un profit qui n'est aucunement remis à la culture dont des objets faux semblant tirent leur inspiration. L'action de s'approprier retient également quelque chose du vol. Comme l'auteur Thomas Heyd l'explique dans son texte *Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation* :

To appropriate something is to make it one's property, which entails a right to privileged use and to restrict access to it. Generally, this right is claimed on the basis of transfer in the course of legitimate purchase, gift, profit or earning, traditional ownership, and, ultimately, through original acquisition from "the storehouse of nature". When appropriation is seen as morally problematic, this is because it is perceived as not legitimate, not fair, or, in general, not attentive to the rights and needs of those with prior claims to the items appropriated.⁸²

Il m'apparaissait donc surprenant de retrouver à plusieurs reprises le terme « appropriation » pour référer aux pratiques subversives de Nadia Myre. Il s'agit de 12 textes sur un total de 147, ce qui équivaut à 8,1 % du corpus analysé, tout comme « réappropriation » est aussi utilisée dans 12 textes pour traiter de subversion. Le fait que ces deux termes soient utilisés tel des synonymes me semblait préoccupant, car, l'un prend racine dans le colonialisme tandis que l'autre évoque l'aspect de détournement. Comme le proposait Thomas Heyd, lorsque l'appropriation survient dans un contexte de domination et qu'elle permet de restreindre l'accès à un bien culturel appartenant à une culture dominée, comment peut-on proposer qu'une artiste issue de cette culture qui subit le vol s'approprie lesdits éléments ? C'est ce paradoxe qui sera décortiqué lors de cette section de chapitre.

⁸¹ Thomas Heyd, *Loc. cit.* et Rebecca Tsosie, « Reclaiming Natives Stories : An Essay on Cultural Appropriation and Cultural Rights », *Arizona State Law Journal* 34, no. 299 (2002).

⁸² Thomas Heyd, *Loc. cit.*, 37.

Tout d'abord, certains des textes qui font usage du terme « appropriation » pour traiter de subversion ne font pas tous nécessairement référence à des éléments de la culture anishnabée à laquelle Myre renvoie dans sa pratique artistique. L'anthropologue Laurent Jérôme renvoie à « l'appropriation des lieux de la ville de Montréal » par les populations autochtones. L'extrait présenté ne fait pas état de la pratique de Myre directement, mais l'auteur traite de l'exemple de *Portrait in Motion* de manière politisée⁸³. Certes, son texte mentionne cette idée de subversion du geste de l'appropriation : « [l'] » appropriation de lieux urbains s'inscrit dans des actes politiques d'affirmation identitaire qui ont connu, par exemple, des expressions très médiatisées avec le mouvement *Idle No More* »⁸⁴ et fait aussi état de la situation difficile de l'autochtonie en milieu urbain relevant en partie du manque de lieux adaptés aux réalités de ces groupes culturels. Dans ce cas, Jérôme traite de l'espace urbain, il évoque notamment que ces lieux, malgré qu'ils soient habités en majorité par des allochtones, demeurent des territoires autochtones non cédés.

De plus, lorsque Jérôme réfère à l'appropriation, ce n'est pas directement lié au travail de Myre, mais bien uniquement à cette idée d'occuper un espace dans le territoire, dans ce cas-ci les lieux urbains. Il utilise aussi le terme « réappropriation » pour traiter de cette idée d'occupation du territoire urbain : « Différentes danses traditionnelles (ou *round dance*) ont été organisées afin de se réapproprier l'espace urbain et mobiliser la société autochtone et non autochtone derrière le symbole de la

⁸³ « Portrait en mouvement, de Nadia Myre, est une vidéo qui met en scène l'artiste elle-même dans un jeu entre culture matérielle et immatérielle. Le canot mi-écorce et mi-aluminium apparaît progressivement à travers la brume épaisse afin de confronter le visiteur à ses propres représentations de l'autochtone nord-américain. Laurent Jérôme, « Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal », *Anthropologica* 57, no. 2 (2015) : 334.

⁸⁴ *Idem*

plume rouge, en référence au carré rouge du printemps érable de 2012 ».⁸⁵ Cet exemple nous rappelle le peu de consensus qui sévit à propos de l'usage des termes « appropriation » et « réappropriation » ici tous deux utilisés pour définir le même type de pratiques, même s'il s'agit dans cet exemple de subvertir l'urbanité majoritairement allochtone.

Dans le même ordre d'idée, cette fois en traitant directement de la pratique de Myre, Colette Tougas reprend la référence à Curtis alors qu'elle écrit au sujet de *Portrait in Motion* :

Par-delà son évidente poésie visuelle qui n'est pas sans rappeler les portraits bucoliques (et aujourd'hui contestés) de couleur sépia d'Edward S. Curtis, cette « union métaphorique, insaisissable, du passé, du présent, de la nature, de la culture et de l'âme » s'approprie le stéréotype de l'Indien en harmonie avec la nature pour faire émerger du brouillard une femme solidement en contrôle de son embarcation, de sa vie.⁸⁶

Ici, l'auteure évoque la possibilité que Nadia Myre s'approprie le mythe de *l'indien inventé* dans le but de le détourner, contrairement à Marie-Ève Marchand qui évoquait plutôt une réappropriation de ce même mythe, comme nous l'avons vu précédemment. Tougas exprime assez clairement cette idée de détournement dans la dernière partie de cette phrase puisqu'elle traite de la figure de l'artiste à bord de son propre canoë. Comme ces représentations construites et stéréotypées représentent des Autochtones établis en territoires appelés États-Unis et Canada, évoquer l'idée que Myre s'approprie leur représentation peut paraître paradoxal et placerait alors l'artiste dans une position de « domination ». Comme le verbe « approprier » renvoie à cette idée de faire sien un bien donné, il paraît étrange de l'employer pour traiter du

⁸⁵ Laurent Jérôme, *Loc. cit.*, 331.

⁸⁶ Colette Tougas, *Op. cit.*, 19.

geste subversif de Myre particulièrement dans le cas de l'œuvre *Portrait in Motion*.

La réappropriation des *slurs* : un exemple de détournement

Si peu de textes portent directement sur l'usage du terme « réappropriation » dans le champ des études autochtones, on peut examiner cette problématique à travers des analyses effectuées sur l'agentivité exercée par des groupes marginalisés (lesbiennes, Afro-Américaines, sous-culture *geek*, etc.) qui se réapproprient des termes péjoratifs servant à définir le groupe opprimé par la classe dominante de manière à créer un usage subversif. Par l'opération du détournement, ces termes subjectifs deviennent un exemple d'autodétermination. De plus, cette réappropriation se télescope à la pratique artistique de Myre de façon à permettre un détournement des relations de pouvoir. En analysant plusieurs exemples de réappropriations de *slurs* on peut comprendre qu'il est possible pour l'artiste de se réapproprier des éléments de la culture coloniale qui ont, comme c'est le cas de la *Loi sur les Indiens*, influencé son existence.

Dans son texte *Self-Disparaging Trademarks and Social Change : Factoring the Reappropriation of Slurs*, Todd Anten a analysé différents exemples de ce type de réappropriation. À propos du groupe de femmes lesbiennes motocyclistes *Dykes on Bikes*, il écrit :

Dykes on Bikes is an example of a “self-disparaging” trademark. Such a mark contains a term that is usually considered to be a slur toward a particular group, yet the applicant is a member of that group, suggesting that the slur has lost its disparaging potency. The fact that a member of the traditionally disparaged group no longer finds the slur disparaging

raises the question of whether an applicant's identity should be considered in an evaluation of disparagement.⁸⁷

Avec cet exemple, Anten illustre le fait qu'un terme péjoratif de la société dominante peut être réapproprié par le groupe qu'il désigne, ce qui a pour but d'opérer un détournement et aussi de dévaluer la connotation péjorative ou blessante du terme. Anten s'inscrit dans une voie développée par Jendi B. Reither qui montre comment la réappropriation de l'insulte par le groupe qui la subit devient un geste d'autodétermination qui permet aux personnes marginalisées de se représenter de la manière qui leur convient entre elles, mais aussi dans l'espace public.

[C]omplicating the task of any regulator of the moral content of trademarks is the tendency of disparaged groups to adopt the names and symbols which their detractors applied to them, thereby reclaiming control over the power to represent themselves and... implicitly asserting their ability to withstand and transcend insults.⁸⁸

Cette reprise de pouvoir provient justement de l'idée de détournement d'un mot ou même d'un symbole tel qu'a proposé le collectif d'auteurs composé d'Adam D. Galinsky, Kurt Hugenberg, Carla Groom et Galen Bodenhausen. Les auteures analysent entre autres comment les communautés LGBTQ2⁸⁹ se réapproprient le mot queer qui dès lors ne cesse de gagner en popularité⁹⁰. Au départ, cette expression

⁸⁷ Todd Anten, « Self-Disparaging Trademarks and Social Change : Factoring the Reappropriation of Slurs into Section 2(a) of the Lanham Act », *Columbia Law Review* 106, no. 2 (2006) : 390.

⁸⁸ Jendi B. Reiter, « Redskins et Scarlet Letters », citée par Todd Anten, *Loc. cit.* : 392.

⁸⁹ Ici je choisis d'inclure le « Q » qui représente les personnes s'identifiant comme *queer* ainsi que le « 2 » qui représente les autochtones s'identifiant comme bispirituelles (*Two Spirits*).

⁹⁰ Galinski évoque justement le cas de la très populaire série télé de dessin animés *The Simpsons* diffusée sur les ondes du réseau de télévision américain Fox où l'on assiste justement à ce type de dérision ou de désensibilisation opéré par la réappropriation d'un terme péjoratif : « The ability of reappropriation to deprive out group members of a linguistic weapon is nicely exemplified in an episode of *The Simpsons*. In [an] episode, Homer becomes angry with a gay character for using the word queer to describe himself, yelling "And another thing. You can't use the word queer . . . that is

populaire péjorative servait d'insulte. Les auteures proposent aussi la réappropriation d'un symbole, le triangle rose, autrefois utilisé par les nazis pour « identifier visuellement » les homosexuelles.⁹¹

Les cas de réappropriation des *slurs* sont visibles auprès de plusieurs communautés marginalisées. Comme l'explique Geneva Smitherman qui traite justement de l'évolution des termes *black*, *brown*, *colored* et finalement du *n-word*. Ces termes puisent leur bagage dans l'historique de racisme systémique d'une société basée sur le colonialisme et l'esclavagisme des personnes racisées. Ces termes racistes ont, au fil du temps, été récupérés par ces communautés et sont devenus, selon Randall L. Kennedy, des termes d'affection, lorsque utilisés dans le contexte approprié. Dans son texte « Who can say *Nigger* » l'auteur étudie l'évolution de ce terme extrêmement connoté qui, aujourd'hui, est utilisé dans la culture populaire (rap, hip-hop, stand-up, etc.) :

[The Black community] [...] have changed nigger to "nigga" or "niggaz". More fundamentally, they have continued the tradition that redefines nigger from a term of abuse to a term of affection. What many gays and lesbians have done with "queer" and "dyke" is what many African Americans have done with nigger? trans ? formed it from a sign of shame to be avoided if possible into a sign of pride to be worn assertively.

Le texte de Kennedy s'interroge sur le cas précis de cette réappropriation.

our word for you. " This example emphasizes that implicit in the concept of reappropriation is the idea that language is an ongoing process of negotiation, a power struggle over the connotative meaning of symbolic referents. As such, self-labeling can serve to diffuse the negative connotations of the word. Further, by reclaiming names formerly soaked in derision, an individual exerts his or her agency and proclaims his or her rejection of the presumed moral order. » Adam D. Galinsky, Kurt Hugenberg, Carla Groom et Galen Bodenhausen. « The Reappropriation of Stigmatizing Labels : Implications for Social Identity ». *Research on Managing Groups and Teams* 5, (2003) : 232.

⁹¹ Randall L. Kennedy, « Who Can Say "Nigger"? And Other Considerations », *The Journal of Blacks in Higher Education*, no. 26 (1999-2000) : 90.

Contrairement au terme *queer* notamment, cette réappropriation n'est pas destinée à l'usage de qui le veut. Symbole d'une forte autodétermination, l'usage de ces termes reste confiné aux personnes concernées. Il demeure mal vu pour une personne non-racisée d'utiliser ces termes même si elle le fait de manière amicale. L'auteur prend par exemple le réalisateur Quentin Tarantino qui place régulièrement le *n-word* lors des dialogues du personnage interprété par l'acteur afro-américain Samuel L. Jackson, qu'oppose L. Kennedy au réalisateur afro-américain Spike Lee. Cela découle de l'idée qu'il est impossible pour quelqu'un issu de la classe dominante de se réapproprier un terme péjoratif qui désigne une communauté opprimée. L'emploi de ces termes péjoratifs par un Occidental ne dénote pas ce changement de paradigme ni cette contestation que permet la réappropriation. Il s'agit d'un outil de détournement et de contestation comme l'explique la joueuse de roller-derby autochtone Michelle Cross — ou « Squarrior ».

When I first started here [à Montréal] somebody has said, “My god! I can’t believe her name [Squarrior]! Does she know what it means?” They are like: “no, it’s OK, she’s Mohawk!” Not to say that it’s okay to use this name but they thought it would be to offensive and then they realized that I was Mohawk.⁹²

Un peu à la manière des exemples illustrés plus tôt, on voit que Nadia Myre se réapproprie l'esthétique du *Vanishing Indian* dans *Portrait in Motion* en reperformant les clichés de cette construction coloniale. Elle performe les codes stéréotypés de la même manière que Michelle Cross se réapproprie le *slur* « *squaw* ». Le concept de réappropriation devient alors une manière de détourner non seulement quelque chose qui nous appartient, mais également quelque chose qui nous désigne.

⁹² Laurence Niosi, « Fierté autochtone à la Coupe du monde de roller-derby », *Radio-Canada.ca*, 29 janvier 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1080454/roller-derby-autochtone-coupe-monde-squarrior-kahnawake-michelle-cross>. Consulté le 24 juin 2018.

Le présent chapitre visait à offrir un aperçu de la revue de littérature au sujet de Myre. Cette récolte et analyse des 147 textes au sujet de l'artiste a permis de constater le manque de consensus à propos de l'usage des termes « appropriation » et « réappropriation ». L'usage du terme « appropriation » apparaît problématique lorsqu'on opère une lecture décolonisante du travail d'une artiste autochtone. L'idée de détournement de symboles colonial que fait Myre par son travail artistique s'avère plutôt une réappropriation comme il a été illustré avec l'exemple des *slurs*. Le vocabulaire est ainsi au centre de cette analyse qui se poursuit au prochain chapitre qui présente l'analyse des propos essentialistes utilisés pour décrire la pratique de Myre.

CHAPITRE II

PROPOS ESSENTIALISTES : UNE REVUE DE LITTÉRATURE AU SUJET DE NADIA MYRE

Il est difficile d'en arriver à des termes appropriés. Plusieurs de ces mots [...] sont hérités du colonialisme, formés à l'origine pour regrouper de nombreux peuples très différents les uns des autres.

– David Garneau⁹³

Comme l'explique l'artiste et commissaire métis David Garneau, les questions du langage sont très vastes et englobent le fait que les langues coloniales telles le français, l'anglais ou l'espagnol ont un passé incontestable de domination. La nomenclature désignant les populations autochtones doit donc s'effectuer de manière à laisser la place à l'autodétermination de celles-ci en ce qui concerne leur appellation à travers les langues coloniales. Comme il a déjà été question, le langage permet de raconter l'histoire, de teinter celle-ci de manière subjective. Dans le cadre de cette recherche, j'ai cherché à comprendre comment une artiste anishnabée est décrite à travers les médias principalement en me concentrant sur la diffusion de propos à

⁹³ David Garneau, « Necessary Essentialism and Contemporary Aboriginal Art », dans *Essentially Indigenous ?*, sous la dir. de Nancy Marie Mithlo. (New York : National Museum of the American Indian, 2011), n.p.

caractère essentialistes. Ces propos sont ceux qui rejettent les constructions sociales et qui renvoient à une conception intrinsèque de l'identité.

Il est également important de comprendre que les études autochtones et le champ de la décolonisation sont des courants de pensée établis à l'échelle planétaire et offrent une pluralité de termes qui, parfois, peuvent agir en tant que synonymes. Il est donc important de se référer au vocabulaire choisi par la communauté donnée dans une optique d'autodétermination. Trop longtemps des catégories aléatoires ont été créées par les Occidentaux de manière à « classer » ces différents groupes et cette conception élitiste a trop longtemps mis à mal l'autodétermination de ces populations.

La mouvance de certains usages et le problème de traduction

Dans le texte d'ouverture du catalogue d'exposition *Cont [r] act* rédigé par Joan Reid Acland, une formule un peu datée capte l'attention ; peut-être s'agit-il ici d'une mauvaise traduction puisque le texte original est rédigé en anglais :

Bien que de manière indiciaire, elles soient empreintes d'un symbolisme aborigène, ses œuvres défient les significations autochtones culturellement sanctionnées de même que les façons eurocanadiennes de comprendre l'histoire aborigène et l'impact du colonialisme.⁹⁴

Paru en 2004, ce texte révèle l'importance de considérer la mouvance linguistique entourant l'usage de certains termes. Priorisé dans la langue anglaise (langue d'origine du texte), « aboriginal » est utilisé en français tel un synonyme

⁹⁴ Joan Reid Acland, « Bearing It », dans *Cont[r]act*, sous la dir. de Rhonda L. Meier. (Montréal : Dark Horse Productions, 2004) : 9.

d'autochtone. L'auteure évoque par contre un « symbolisme aborigène »⁹⁵ qui renverrait à une conception moderniste de l'art autochtone⁹⁶. Certains éléments culturels utilisés par Myre sont reconnaissables et ont des significations précises pour les Autochtones, que l'on pense aux plumes d'aigle, au canoë ou encore au *wampum*, par exemple. Par contre, il s'agit d'objets culturels et non d'une esthétique particulière qui serait partagée par tous les artistes autochtones à travers la planète. Les symboles ne doivent pas être confondus avec le style. Cette conception monolithique de l'identité et des pratiques des artistes autochtones actuelles ne reflète pas la pluralité de celles-ci. Par contre, il serait possible d'argumenter qu'il s'agit d'un problème relié à la traduction du texte originellement composé en anglais. À ce propos, la commissaire Christine Lalonde suggère dans son texte introductif du catalogue *Sakahàn* que la traduction peut occasionner des incompréhensions dû au fait qu'étymologiquement les mots hérités d'un langage colonial n'ont pas évolué de la même manière dans les langues anglaise et française, ce qui fait en sorte que, parfois, un mot anglais sera utilisé, mais sa traduction française sera connotée péjorativement⁹⁷. Par contre, le terme « aborigène » fait normalement référence aux premiers habitants de l'Australie.

⁹⁵ Le problème découle sans doute aussi du choix de mot en français, comme c'est aussi le cas avec les termes *indigenous* et « indigène » : *indigenous* est un terme qui semble faire consensus dans la langue anglaise. Par contre, « indigène » en français (surtout utilisé pour parler de la flore propre à une région) demeure connoté dû à l'utilisation qu'il en a été fait par le passé. Les termes « Autochtone » (pour traiter des membres des Premières nations et des Inuit) ou « Premières nations » (excluant les Inuit) sont préférés au terme « indigène » en français. Plusieurs auteures, notamment autochtones elles-mêmes, revendiquent l'usage des termes « Indiens » et « Amérindiens » (notamment Guy Sioui Durand) dans une optique de décolonisation et de réappropriation.

⁹⁶ James Clifford, « Histoires du tribal et du moderne ». Dans *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Sous la direction de James Clifford (Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1996), 194.

et

⁹⁷ « [I]l faut reconnaître que certains mots français ont connu une évolution étymologique fort différente de ceux de langue anglaise. Pour reprendre les propos tenus par David Garneau au symposium du National Museum of American Indian en mai 2011 : « Il est difficile d'en arriver à des termes appropriés. Plusieurs de ces mots [...] sont hérités du colonialisme, formés à l'origine pour regrouper de nombreux peuples très différents les uns des autres. » [...] Le mot « indigène » est un autre adjectif utilisé dans les essais du catalogue et dans le titre de l'exposition présentée au Musée. Quoique ce mot ait soulevé plusieurs débats chez les linguistes et qu'il est associé, à une certaine époque, à des

Dans le catalogue d'exposition de *Diagonale 02*, Sylvie Alice Royer écrit : « La pièce de Nadia Myre, aux accents autochtones, *Coupling and Union Screwed*, exprime avec une admirable économie de moyen la notion d'appariement. »⁹⁸ Tout de même, ce genre de propos a tendance à essentialiser les œuvres puisque l'auteure traite d'une sorte d'identité monolithique plutôt que de référer à des symboles qui auraient une réelle connotation. Qu'entend-on par « accents autochtones » ? La réponse est sans doute liée à la réalisation de l'œuvre en perlage, mais Myre y représente pourtant des pièces de machineries⁹⁹.

Cette idée de « style autochtone », Nadia Myre viendra la déconstruire avec son travail effectué au Musée McCord dans le cadre de l'exposition *Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin* (2016) où elle réalisera des objets créés par et pour les femmes blanches aisées de l'époque victorienne qui s'approprient une esthétique autochtone sans jamais être au courant des traditions et significations réelles des objets confectionnés.

Comme le mentionnait David Garneau, il est difficile de parvenir à des consensus sur le choix des termes désignant les populations autochtones dans les langues coloniales. Au fil du temps et des différentes zones géographiques, certains termes gagnent en popularité alors que d'autres sont à proscrire. Le terme « autochtone » a certainement gagné en popularité en territoire nommé Canada au fil des dernières années, mais cela ne fait pas de lui le seul et unique terme utilisable. L'auto-

connotations péjoratives, il connaît un retour grâce à la langue vernaculaire et à la popularité croissante du terme anglophone « *indigenous* ». Christine Lalonde, *Loc. cit.*, 14.

⁹⁸ Sylvie Alice Royer, « À vouloir se rencontrer », dans *Diagonale 02 : la rencontre*, sous la dir. de Stéphanie L'Heureux, Lise Létourneau, Lyne Girard et Nathalie Rolland. (Montréal : Diagonale, 2010) : p. 38.

⁹⁹ Sandra Dyck, « Making Contact ». Dans *En[counter]s*, Sous la direction de Colette Tougas (Montréal : Éditions Art Mûr, 2011), 45.

identification et l'appellation spécifique de chacune des nations en langue traditionnelle demeure sans doute un acte décolonisant considérable qui peut être praticable dans le cadre de n'importe quelle démarche d'écriture qu'elle soit autochtone ou allochtone.

En opposition à ces usages en mouvance, le stéréotype du *Vanishing Indian*, qui a été élaboré par les allochtones pour désigner les Autochtones comme des populations « en voie de disparition », demeure une constante historique plutôt statique. Cette conception romantique et raciste de l'identité persiste encore dans la société actuelle et transparaît encore dans les écrits récents. Il sera d'ailleurs question de présenter ces conceptions essentialisantes de l'identité qui ont été recueillies dans la revue de littérature effectuée au sujet de Myre.

Le choix des mots : Encore le spectre du *Vanishing Indian*

Certains termes connotés négativement peuvent encore teinter le propos des auteures et contribuer à l'essentialisation de l'identité autochtone. L'usage d'un terme qui ne fait pas l'unanimité a d'ailleurs été recensé dans certains textes. Selon l'Organisation nationale de la santé autochtone (ONSA), le terme « tribu » ne fait pas consensus parmi les communautés autochtones vivant en territoire nommé Canada :

Une tribu est un groupe d'Autochtones qui partagent une langue et une culture. Bien qu'aux États-Unis ce terme [*tribe*] soit d'usage fréquent, au Canada seulement certaines régions et certains groupes, comme la tribu des Gens-du-Sang en Alberta, ont choisi de l'utiliser.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Organisation nationale de la santé autochtone. *Guide terminologique*. Consulté le 20 mai 2017, http://www.naho.ca/documents/naho/french/pdf/guide_terminologique.pdf
 Voir le nouveau PDF : <http://publications.gc.ca/site/archivee-archived.html?url=http://publications.gc.ca/collections/Collection/R2-236-2002F.pdf>

Dans le texte de Françoise Parouty David paru dans la revue *Protée*, l'auteure écrit :

Son objectif est de faire basculer le mythe ethnographique de l'autochtone indien dans une quête identitaire de reconnaissance. La deuxième partie est une exposition de photos de l'*Indian Act* (2001-02) enrichie du travail de perlage, geste mémoriel des tribus indiennes, qu'elle a elle-même effectué sur chaque page du traité pour détourner l'aspect légal du document afin de questionner sa validité.¹⁰¹

Ce texte agit comme présentation de celui que publie Marie Fraser dans la même revue. Or, Fraser n'utilise pour sa part aucune fois l'amalgame des mots « autochtones » et « indiens ». On peut y voir dans cet usage additionnel de la part de Parouty David une méconnaissance du vocabulaire nominatif de ces populations. De plus, il semble que l'aspect stylistique du texte ait posé un problème. Comme il a été stipulé dans le guide terminologique de l'ONSA, aucun conseil de bande situé en territoire nommé Québec n'utilise le terme « tribu » pour se définir. De plus, aucun des textes rédigés par Myre ne fait usage de ce terme daté lorsqu'elle réfère à la nation anishnabée. Le texte de Parouty David semble offrir un aperçu juste de la démarche de Myre en ce qui concerne l'*Indian Act Project*, mais il n'en demeure pas moins qu'il y a certaines lacunes importantes entourant la nomenclature.

L'article d'André Seleanu qui a déjà été traité plus tôt dans ce mémoire (p.21) en ce qui a trait à l'idée de fusionner l'identité ethnique de l'artiste à son œuvre comme seul moteur de création. Ici, il sera question d'analyser son propos selon la conception du *Vanishing Indian* lorsqu'il écrit à propos de *Portrait in Motion* :

¹⁰¹ Françoise Parouty David, « Mémoire et médiations », *Protée* 32, no. 1 (2004), <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2425>

À l'écoute de la Terre, bien sûr, l'artiste autochtone s'avère expert en art actuel. Il en maîtrise les codes, les modalités techniques et les propriétés. Exemple significatif, l'œuvre *Portrait en mouvement* [*Portrait in Motion*] de Nadia Myre tire parti des qualités de narrativité propres à la vidéo pour mettre en exergue un continuel va-et-vient entre le monde présent et le monde de la nature.¹⁰²

Ici, il est question d'entretenir la figure ethnologique du *Vanishing Indian*¹⁰³ ce qui contribue à exclure les Autochtones de la temporalité actuelle, comme si elles étaient chose du passé. En créant une figure singulière, dans ce cas-ci « l'artiste autochtone » qu'il associe ensuite une conception romantique de la nature et de la terre plutôt qu'au territoire, Seleanu contribue aux stéréotypes. Ce « monde de la nature » comme décrit Seleanu réfère plus à un mysticisme qu'à l'actuel lien entre le territoire et les populations autochtones. Comme l'explique la doctorante atikamekw Suzy Basile, le territoire, et non la nature, est une construction sociale inextricable de la conception du monde des populations autochtones :

Les Peuples autochtones du monde, plus de 370 millions d'individus répartis dans 90 États en 2010 [...], entretiennent une relation privilégiée et particulière avec la Terre [...]. Cette relation est au cœur de leur identité, de leur mode de vie et sa remise en cause entraîne des répercussions importantes [...]. Pour les peuples autochtones, le territoire représente un milieu de vie duquel découlent la langue, la culture et l'économie [...] La relation des Peuples autochtones avec le territoire est mise à mal par l'exploitation des ressources naturelles [...], par

¹⁰² André Seleanu (a), *Loc. cit.*, p. 33

¹⁰³ « Ce souci de protection des espèces menacées s'est rapidement étendu aux peuples autochtones avec cependant une différence majeure par rapport aux pélicans ou aux bisons : ce n'est pas l'avenir de ces peuples que l'on souhaitait préserver, mais bien leur passé. Les dioramas ethnographiques étaient, en effet, la parfaite expression du mythe du *Vanishing Indian*, cette croyance alors largement répandue selon laquelle les peuples autochtones d'Amérique (Indiens des plaines, Inuits, Indiens du Pérou) étaient en voie d'extinction rapide et qu'il était urgent de fixer les traces de leur passé glorieux situé avant le premier contact avec les Européens. » Jean-Philippe Uzel (a), « *Bête Noire* de Kent Monkman, la revanche par le diorama », *Espace*, no. 109 (hiver 2015) : 33.

l'industrialisation [...], par la négation des droits autochtones [...] et, dans une certaine mesure, par la perte des savoirs autochtones [...]. Cette relation reste mal comprise et fait l'objet de nombreux malentendus depuis des siècles.¹⁰⁴

Ce lien avec le territoire n'est pas inné — cette analyse serait déterministe — il est créé puisqu'il est au centre de la conception du monde et de la passation des traditions. Ce lien avec le territoire diffère chez les femmes de chez les hommes et chacun des groupes veille à transmettre ses savoirs propres aux futures générations.

De plus, en utilisant le singulier (l'artiste) plutôt que le pluriel (les artistes), Seleanu englobe l'ensemble des pratiques artistiques autochtones ce qui a pour effet de créer une perception globalisante qui va à l'encontre de l'agentivité singulière de chaque artiste.

Revenons à cette conception de « va-et-vient » dont traite Seleanu. Comme il a été mentionné, le territoire n'est pas synonyme de passé, il est bien ancré dans le présent et au cœur de la plupart des revendications territoriales, politiques et écologistes des populations autochtones. Cette idée que les artistes autochtones sont à la fois contemporaines, mais tout à la fois ancrées dans le passé découle de la conception du *Vanishing Indian*. Tel que mentionné précédemment, la conception même du *Vanishing Indian* suggère que ces populations auraient disparu¹⁰⁵. Reléguer les Autochtones au passé, c'est en quelque sorte proposer que les mesures d'assimilation et d'extermination auraient été concluantes. Cette conception nie les résistances

¹⁰⁴ Suzy Basile, *Op. cit.*, 3

¹⁰⁵ Commission de vérité et réconciliation du Canada (a). *Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 1; Pensionnats du Canada : L'histoire, Partie 1 Des origines à 1939*. (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2015), 3.

autochtones. Seleanu écrit d'ailleurs dans un autre texte à propos de l'exposition collective *Hochelaga Revisitée*, dont Nadia Myre faisait partie intégrante :

Déchirée entre un passé mythique proche de la nature et une société capitaliste fluide, la quête identitaire amérindienne doit aussi frayer avec une société multiculturelle où l'individu est constamment tenu de s'affirmer [...]. Ancrées dans une culture amérindienne continentale très ancienne, immémoriale, les œuvres [sélectionnées pour l'exposition *Hochelaga Revisitée*] sont surtout tributaires des formes actuelles de l'art international.¹⁰⁶

Encore une fois, l'imagerie mythique du *Vanishing Indian* vient teinter les propos de Seleanu dans son résumé de l'exposition collective. Cette idée de « déchirement » entre la transmission des savoirs traditionnels et le 21^e siècle est une conception occidentale qui invalide les identités autochtones. La *Loi sur les Indiens* imposait aux Autochtones qui désiraient poursuivre leur scolarisation au niveau universitaire à renoncer à leur statut d'indien (et par le fait même aux luttes concernant leur territoire). Maintenir volontairement cette séparation falsifiée entre le passé et le présent est un geste colonial et assimilationniste. De plus, cette idée que les traditions sont intrinsèquement liées au passé et figées dans le temps est en soi une conception occidentale et colonialiste qui rejette l'agentivité et l'adaptabilité des populations autochtones.

Comme il a été démontré, la figure du *Vanishing Indian* découle d'un désir d'immortaliser une construction simpliste et parfois fausse de l'identité autochtone sans jamais remettre en question les mesures assimilationnistes qui ont affaibli considérablement ces populations. On peut, dans le même ordre d'idée, mais de

¹⁰⁶ André Seleanu, « L'art actuel des Premières nations : l'esthétisme d'un discours critique ». *Vie des arts* 53, no. 216 (2009) : 82.

manière plus actuelle, invoquer le problème du *coloc blindness*. À la manière des ethnologues du 19^e siècle qui désiraient représenter les cultures autochtones avant qu'elles ne disparaissent et sans pour autant leur permettre de se représenter elles-mêmes, le *coloc blindness* opère de manière à calquer sa propre position de privilégiée sur celle des autres qui expérimentent encore les problèmes d'une société coloniale patriarcale.

Les cas de *color blindness*

Au mois d'août 2016, Catherine Genest publie une courte description du projet *Meditation on Red* (2013) (Figure 5) dans l'hebdomadaire *Voir*. L'auteure termine son analyse de l'œuvre sur une question ouverte :

J'ai pu découvrir le travail de l'artiste algonquienne Nadia Myre et sa série *Meditations on Red* (<http://artmur.com/artistes/nadia-myre/meditations-on-red/>), des cercles immenses faits de perles rouge, rose et blanc [sic] qui symbolisent le sang et proposent une réflexion hautement efficace sur le métissage. Que savons-nous réellement de nos ancêtres comme Blancs, comme membres des Premières Nations ou, même, comme immigrants ? Et si nous appartenions tous, carrément, simplement, à la race humaine ? ¹⁰⁷

L'œuvre *Meditation on Red* traite en effet de la composition sanguine. Myre propose un travail de perlage minutieux de forme circulaire pour ensuite le numériser et l'agrandir. Ces cercles faits de différents tons de blanc et de rouge représentent symboliquement la formule sanguine qui sert, selon la *Loi sur les Indiens*, à évaluer l'appartenance aux différentes nations autochtones.

¹⁰⁷ Catherine Genest, « Vu Photo : travail d'équipe », *Voir*, 14 août 2016, <https://voir.ca/chroniques/2016/09/14/vu-photo-travail-dequipe/>

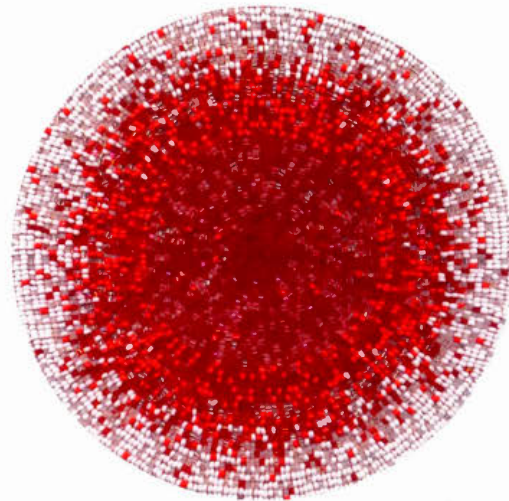


Figure 5. Nadia Myre, *Méditation on Red (série), #2*. Perles de rocaille et fil scanné. Reproduction sur gélatine. 46 pouces de diamètre.

La notion d'inclusivité s'avère centrale au propos que tient Genest dans ce texte destiné à un grand public, à un lectorat non-spécialiste. Les auteures Dawn G. Williams et Roderic R. Land ont théorisé l'importance de la reconnaissance des différences raciales dans une optique d'équité :

Non-recognition of race reinforces and reproduces the flawed structure of society because it does not allow for the analysis of social inequality at the core of the problem. Furthermore, it does not allow for compensation from centuries of marginalization, exploitation, and oppression. [...] In other words, nonrecognition ironically means noticing, but not considering, race in decision-making. Thus, subscribing to a colour-blind ideology is a "safe" space for Whites who either (un)consciously choose not to "deal" with race-related issues. However, it is often White America's lack of understanding of their own roles as racial actors that stands as a roadblock to further progress toward racial justice (Lewis).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Dawn G. Williams et Roderic R. Land, « The Legitimation of Black Subordination : The Impact of Color-Blind Ideology on African American Education ». *The Journal of Negro Education* 75, no. 4 (2006) : 580-581. L'idéologie du *color blindness* peut ainsi engendrer certains problèmes, notamment

Lorsque Genest propose que tout humain appartienne à la « race humaine » son argumentaire inclusif vient invalider l'expérience des personnes issues des communautés culturelles qui vivent de la discrimination basée sur leur apparence physique. Elle écrit que l'œuvre de Myre représente « le sang et propos [e] une réflexion hautement efficace sur le métissage »¹⁰⁹. Dans le cas de Myre, c'est justement cette formule sanguine calculée selon la lignée patriarcale qui lui a empêché d'avoir un accès direct à la culture anishnabé. Ce « calcul génétique » est encore aujourd'hui responsable de l'impossibilité pour plusieurs Autochtones d'accéder au statut légal d'« Indien », car, malgré les changements, cette rétribution est possible que pour la première génération suivant la perte du statut d'une femme autochtone.¹¹⁰ Cette tendance allochtone qui consiste à percevoir une égalité, qui n'est pas réellement atteinte, entre tous les humains invalide parfois des expériences vécues par des personnes racisées. L'auteure et sociologue Amanda E. Lewis écrit à ce propos :

en ce qui attrait à l'équité. Dans ce texte les auteurs se réfèrent à la qualité de l'enseignement et évoquent l'exemple d'une classe où la professeure, ne voulant pas reconnaître les différences ethniques entre ses étudiantes, normaliserait de facto les standards selon ses élèves blanches (américaines). Cet aveuglement volontaire cause une normalisation du standard blanc occidental comme la norme de base alors que les auteurs suggèrent de prendre en considération l'historique personnelle de chacune d'elle. Cet historique comprend la culture, l'identité ethnique, le genre, le statut social, etc. Les auteurs se réfèrent aux recherches d'Amanda Lewis qui a cherché à montrer comment le *Color Blindness* peut nuire à l'équité sociale. Voir Amanda Lewis, « There is no "race" in the schoolyard: Color-blind ideology in an (almost) White school », *American Educational Research* 38, no. 4 (2001), 781-811.

¹⁰⁹ Catherine Genest, « Vu Photo : travail d'équipe », *Voir*, 14 août 2016, <https://voir.ca/chroniques/2016/09/14/vu-photo-travail-dequipe/>

¹¹⁰ « Status men are free to marry whomever without threat of losing of their Indian status under the law. It was not until the mid-1980s, under pressure from the United Nations, where this aspect of the Indian Act had been declared a human rights abuse, that the Canadian government amended the law with Bill C-31. But again working to eliminate Indigenous identity through the legislation of female bodies, the amendment returns status to women who had been stripped of it, but only for a single generation. As it stands now, for the woman's whose status is reinstated, her grandchildren will still be denied status, thus working to terminate cultural identity through legalistic mechanisms. » cheyanne turions, « Decolonization, Reconciliation, and the Extra-Rational Potential of the Arts », *artseverywhere*, consulté le 21 août 2018, <https://artseverywhere.ca/2016/03/23/1218/>

Colour blindness is a variant on the tradition of liberal individualism that denies the reality of groups and group-based privileges/penalties, thereby obscuring relations of domination (Crenshaw 1997; Young 1994). As Young (1994:718) argues in reference to gender, it becomes impossible “to conceptualize oppression as a systematic, structured, institutional process” if we cannot conceptualize both dominant and subordinate groups, including racial groups, as collectivities in some sense.¹¹¹

Ce type de problématique trouve aussi écho dans les institutions artistiques. Le Musée des beaux-arts du Canada s’est retrouvé au cœur d’une polémique en 2010 lorsque le directeur du musée a affirmé lors d’une entrevue à CBC : « [U]nlike the nation itself, the National Gallery of Canada is blind to cultural diversity: it only sees excellence. »¹¹² Plusieurs personnes du milieu culturel se sont alors élevées contre ce type de propos et ont rédigé une pétition qui critiquait la vision colonialiste de l’institution qui affirmait qu’elle ne voyait que l’excellence, sous-entendant que les absentes des collections muséales, soit les femmes et les minorités culturelles, le seraient par manque de talent :

« This begs the question: Whose excellence? This is what women and ethnic minorities have been asking for centuries. In the 1960s, when cultural institutions like ngc [National Gallery of Canada] only showed the work of white men, we were told it was because there were no women or people of colour making ‘good art.’ Today you tell us that ngc doesn’t show ethnic minorities because they are not achieving ‘excellence’. » Criteria of excellence, despite being totally opaque in any real evaluative sense, often replicate historical biases known to be exclusionary and alleviate a responsibility to think critically about how exhibitions and collections are made. “Excellence” is in no sense universal or given; it is a precise instrument of hegemony.¹¹³

¹¹¹ Amanda E. Lewis (a), « "What Group?" Studying Whites and Whiteness in the Era of "Color-Blindness" », *Sociological Theory* 22, no. 4 (2004) : 636.

¹¹² cheyanne turions, « How Not to Install Indigenous Art as a Feminist ». Dans *Desire change : contemporary feminist art in Canada*. Sous la direction de Heather Davis (Montréal et Kingston : McGill-Queen’s University Press, 2017), 248.

¹¹³ *Idem*, 247-248.

Un autre cas qui s'apparente à la théorie du *colour blindness* a été recensé dans un texte de la revue *Canadian Art*. Un compte-rendu de l'exposition *Baliser le Territoire/A Stake into the Ground* (2015) rédigé par Isa Tousignant critique d'emblée le format de l'exposition collective.

I'm always perturbed by projects whose umbrella is race or gender. I'm not against them—just perturbed. Maybe I've been so brainwashed by cultural oversensitivity that I can't see the value of communal collectivities anymore. Or, as a person who's always straddled two tensely opposed cultures, maybe I see the fallacy of unifying labels. But the Native-ness of this exhibition is also what made me run to see it. Shows featuring First Nations artists as producers of cutting-edge visual culture are still far outweighed by exhibitions that portray them as protectors of a dying—or dead—culture. The racial grouping of these 25 contemporary artists was a powerful staging.¹¹⁴

Ce cas particulier expose un problème sous-jacent quant à l'exposition collective où les artistes sont regroupés selon leur identité ethnique ou encore leur identité de genre. Nombreux sont les textes qui nous rappellent à quel point les artistes issues de minorités ethniques ou de genres ne disposent pas de la même place au sein des musées que leurs homologues masculins occidentaux¹¹⁵. L'exposition collective permet non seulement aux artistes de se tailler une place dans les institutions, mais également aux commissaires d'orienter les expositions de manière à offrir des perspectives non occidentales.¹¹⁶ Finalement, la dernière partie de la citation fait état

¹¹⁴ Isa Tousignant, « A Stake in The Ground », *Canadian Art* 29, no. 2 (2012): 116.

¹¹⁵ Frida Kahlo et Kathe Kollwitz, « Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls », *Getty Research Journal*, no. 2 (2010) : 203-208.

¹¹⁶ Pricile De Lacroix recense dans son projet de mémoire de maîtrise l'ensemble des parutions d'artistes autochtones à même des expositions collectives non-autochtones par rapport à leurs contributions dans des expositions collectives uniquement autochtones. Le constat qu'elle tire de ses recherches est que, malgré qu'elles soient peu nombreuses entre 1970 et 2010, les expositions

de la perception de l'auteure au sujet de l'exposition elle-même lorsqu'elle écrit qu'il s'agit d'un travail de commissariat qui représente ces artistes autochtones de manière puissante et non tels les dernières survivantes d'une culture morte comme l'ont fait d'autres expositions d'art autochtone par le passé.

À l'inverse, le concept de la « quête identitaire » semble beaucoup plus varié. À la fois une conception littéraire large et imagée pour décrire les démarches entreprises par Myre, à la fois un réel exercice de décolonisation, comme il en sera question de la prochaine section, le sens de « quête identitaire » varie d'une auteure à l'autre.

Retrouver une identité culturelle brimée ou la « quête identitaire » de Nadia Myre selon certaines auteures

Au fil de l'avancement du projet, j'ai constaté qu'une thématique revenait régulièrement : la « quête identitaire ». Cette thématique revient dans 23 des textes analysés, soit 16 % du corpus. Plusieurs auteures font référence à cette idée de quête tout en offrant une analyse politique de l'œuvre de Myre. À ce propos, il s'agit de 48 % de ces textes (11 sur 23) qui traitent à la fois d'une quête identitaire et décrivent l'œuvre de manière politique.

collectives s'avèrent être quasiment l'unique moyen pour ces artistes d'intégrer les institutions muséales en territoire nommé Québec. « Cette inclusion est plus que nécessaire, voire urgente, au Québec. Et elle doit passer non seulement par des expositions temporaires et permanentes, mais aussi par des acquisitions soutenues, ainsi que l'embauche de conservateurs et commissaires autochtones au sein même des institutions pour créer de réels dialogues. [...] En s'inspirant de ce qui commence à se faire ailleurs au Canada, les institutions d'art du Québec peuvent véritablement faire plusieurs pas dans la bonne direction, rattraper le retard qu'on leur a longtemps reproché. » Pricile De Lacroix, « 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, 2017), 131. <https://archipel.uqam.ca/10462/>

Dans la majorité des cas, il s'agit de présenter la démarche qu'entreprend Myre pour se réapproprier son héritage et sa culture anishnabés. Par exemple, Marie Fraser écrit : « Myre fait basculer le mythe ethnographique de l'autochtone dans le récit d'une identité en quête d'elle-même et de sa reconnaissance »¹¹⁷ ; Marie-Ève Marchand propose une dimension personnelle à l'*Indian Act Project* : « En ce sens, cette installation devient politique elle est une façon de récupérer sa propre image, en l'occurrence sa propre identité puisqu'il s'agit ici de la Loi sur les Indiens. »¹¹⁸

Comme il a été mentionné, près de la moitié des textes qui font part d'une quête identitaire ne le font pas d'une manière péjorative, voire essentialisante ou déterministe, mais bien simplement de manière à évoquer le fait que Myre doive construire par elle-même son appartenance à la nation anishnabée de Kitigan Zibi. Il s'agit surtout d'illustrer l'autodétermination de Myre à travers sa pratique artistique. C'est cette démarche de l'artiste que semblent aborder les auteures lorsqu'il est question de « quête identitaire ».

Quels propos pour quelles œuvres : Peut-on tirer des constats généraux ?

Certaines œuvres rassemblent-elles certains types de propos ? Cette question a germé tout au long de la récolte des données. De cette façon, il a été possible d'effectuer un recensement des différents propos au sujet des différentes œuvres. Certes, le calcul n'a pas été effectué pour chacune des œuvres, car certaines ne sont nommées qu'une seule fois. C'est notamment le cas de l'œuvre de la série *Meditation on Black Lake* :

¹¹⁷ Marie Fraser, « Le mouvement de la mémoire dans l'œuvre de Nadia Myre », *Protée* 32, no. 1 (2004) : 33.

¹¹⁸ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 70.

Geographical. Par contre, certaines œuvres telles *History in Two Part*, *Indian Act*, *Portrait in Motion* ainsi que *Scar Project* sont mentionnées à plusieurs occasions. Il était donc pertinent de les analyser séparément.

Un discours politique : le cas de trois œuvres

C'est un peu sans surprise que les résultats à propos de *l'Indian Act* affichent une moyenne très élevée dans la catégorie « L'auteur a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre », soit 58 % des textes (38 textes sur un total de 65 mentions). Un seul texte comporte des propos qualifiés d'essentialistes. Cette tendance est également observable à l'analyse du discours à propos d'*History in Two Parts* et du *Scar Project* qui cumulent un grand nombre d'analyses politiques (voir Tableau 1 ci-dessous). Il est donc possible de dire que la grande majorité des textes qui traitent de ces œuvres le font de façon similaire.

	A	B	C
1	History In Two Parts (BG)	Nb textes	Pourcentage
2			
3	L'auteur a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre (W)	7	58%
4	L'auteur traite de l'aspect identitaire de façon politique (X)	8	67%
5	Description politique de l'œuvre [reprise des propos de l'artiste ou de d'autre auteur] (Y)	7	58%
6	L'auteur traite l'identité de façon essentialiste (Z)	0	0%
7	L'auteur traite l'œuvre de façon essentialiste (AA)	1	8%
8	L'auteur traite d'une quête identitaire [pas nécessairement péjoratif] (AB)	1	8%
9	Total de textes traitant de l'œuvre	12	
10			
11			
12	Indian Act (BP)	Nb textes	Pourcentage
13			
14	L'auteur a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre (W)	38	58%
15	L'auteur traite de l'aspect identitaire de façon politique (X)	27	42%
16	Description politique de l'œuvre [reprise des propos de l'artiste ou de d'autre auteur] (Y)	34	52%
17	L'auteur traite l'identité de façon essentialiste (Z)	1	2%
18	L'auteur traite l'œuvre de façon essentialiste (AA)	1	2%
19	L'auteur traite d'une quête identitaire [pas nécessairement péjoratif] (AB)	12	18%
20	Total de textes traitant de l'œuvre	65	
21			
22			
23	The Scar Project (CU)	Nb textes	Pourcentage
24			
25	L'auteur a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre (W)	20	50%
26	L'auteur traite de l'aspect identitaire de façon politique (X)	19	48%
27	Description politique de l'œuvre [reprise des propos de l'artiste ou de d'autre auteur] (Y)	19	48%
28	L'auteur traite l'identité de façon essentialiste (Z)	0	0%
29	L'auteur traite l'œuvre de façon essentialiste (AA)	1	3%
30	L'auteur traite d'une quête identitaire [pas nécessairement péjoratif] (AB)	9	23%
31	Total de textes traitant de l'œuvre	40	

Tableau 1. Tableau montrant le nombre d'analyses politique des œuvres *History in Two Parts*, *Indian Act Project* et *Scar Project*.

Le cas particulier de *Portrait in Motion*

Une donnée semble tout de même se détacher du lot. Le cas de l'œuvre vidéo *Portrait in Motion* affiche un résultat intéressant qui mérite une analyse particulière. Selon les textes analysés, cette œuvre de Myre affiche le plus faible taux de propos à caractère politique soit uniquement 37 %, loin derrière les 50 % et 58 % des trois autres œuvres analysées (voir Tableau 2 ci-dessous). De plus, cette œuvre cumule deux fois plus de propos essentialisants à son sujet que pour l'ensemble des textes analysés, soit un total de 11 % en comparaison à 5 % pour l'ensemble du corpus. Il faut tout de même stipuler qu'il s'agit d'un échantillon beaucoup plus restreint que lors de l'analyse de l'ensemble des textes, mais, tout de même, ces résultats

demeurent intéressants. De plus, il s'agit également de l'œuvre dont il est le plus souvent question d'une « quête identitaire ». En effet, 37 % des textes qui font mention de *Portrait in Motion* abordent cet aspect.

34	Portrait in Motion (CM)	Nb textes	Pourcentage
35			
36	L'auteur a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre (W)	7	37%
37	L'auteur traite de l'aspect identitaire de façon politique (X)	7	37%
38	Description politique de l'œuvre [reprise des propos de l'artiste ou de d'autre auteur] (Y)	6	32%
39	L'auteur traite l'identité de façon essentialiste (Z)	2	11%
40	L'auteur traite l'œuvre de façon essentialiste (AA)	2	11%
41	L'auteur traite d'une quête identitaire [pas nécessairement péjoratif] (AB)	7	37%
42	Total de textes traitant de l'œuvre	19	

Tableau 2. Tableau montrant le nombre d'analyses politiques de l'œuvre *Portrait in Motion*.

Il est tout de même intéressant de remarquer la différence entre les propos politisés concernant *History in Two Parts* et ceux concernant *Portrait in Motion*, car ces deux œuvres font partie d'un tout. La courte vidéo *Portrait in Motion* montre Myre à bord d'une embarcation qui est en fait l'œuvre *History in Two Parts*. Réalisé à la fois de manière traditionnelle pour l'une des moitiés et de manière industrielle pour l'autre, le canoë lui permet de se déplacer sur l'eau de manière un peu laborieuse puisque le poids n'est pas réparti également. L'artiste traite ici métaphoriquement de son identité à la fois ancrée dans la société québécoise et à la fois dans un ensemble de traditions millénaires anishnabées qu'elle apprend à connaître au fil du temps.

Une goutte d'eau dans un océan de textes : D'où viennent les propos essentialistes

Le but de cette section n'est pas de condamner ces écrits ou leurs auteures, le but de la recherche était axé sur l'analyse complète de l'historiographie de Nadia Myre. Il apparaissait tout de même important de relever ce type de propos pour tenter de

comprendre la construction de l'artiste par le champ. Comme il a été mentionné, il s'agit notamment de comptabiliser les analyses déterministes de la pratique de Myre.

En ce qui a trait à la première statistique récoltée (3 % des textes traitent l'identité de manière essentialiste), il est intéressant de noter que seulement un des cinq textes provient d'un média dit traditionnel (le magazine *Voir*) et que les autres proviennent du champ des arts (*Proté*, *Canadian Art*, *Vie des Arts* et *Cont [r] act*). En ce qui concerne la seconde statistique (5 % traitent de l'œuvre de façon essentialiste), les textes proviennent de sources variées (catalogues d'expositions, monographies, périodiques et quotidiens). Les textes de Seleanu et de Reid Acland sont comptabilisés dans les deux catégories puisqu'ils traitent et de l'œuvre et de l'identité de manière essentialiste. J'ai choisi de regrouper les résultats par thématiques par souci de ne pas réitérer les mêmes propos à plusieurs reprises.

Somme toute, il ne s'agit que d'un très faible pourcentage de textes qui renferme quelques propos essentialistes. Dans certains cas, malgré des usages de termes considérés comme péjoratifs ou encore malgré une essentialisation de l'œuvre, des auteures n'hésitent pas à considérer tout de même le travail de Myre comme politique (Seleanu et Aclan, par exemple). Il était somme toute crucial à la recherche d'effectuer cette démarche puisqu'elle faisait partie de l'hypothèse de départ.

Au début de cette revue de littérature, seulement un nombre restreint de textes avaient été lus et quelques-uns offraient une analyse des œuvres de Myre qui s'ancrait très profondément dans l'identité autochtone. Étant donné qu'il s'agissait au départ d'une recherche embryonnaire sur l'artiste et non l'analyse exhaustive qu'elle est devenue, j'ai cru qu'en élargissant le cadre de recherche vers les médias dits traditionnels¹¹⁹,

¹¹⁹ Par traditionnels j'entends ici des quotidiens à grand tirage tels que les journaux *La Presse*, *Le Devoir*, *The Washington Post*, le magazine *Voir*, etc. ou encore des médias qui ne sont pas spécialisés

les propos essentialistes auraient monté en flèche. Cette déduction s'est révélée à l'opposé de la réalité et démontre sans doute un préjugé défavorable de ma part.

Au total, seulement cinq des textes répertoriés traitent de l'identité de manière essentialiste, ce qui équivaut à un très maigre 3 % de l'ensemble des données récoltées. En ce qui a trait au traitement des œuvres de manière essentialiste, un total de sept textes ont été répertoriés, ce qui représente 5 % de l'ensemble des données récoltées. Dans les deux cas, l'ensemble des textes répertoriés a été rédigé par des auteurs allochtones.

dans le domaine des arts visuels ou de l'anthropologie, destinés à un large public et, surtout, qui ne sont pas révisés par les pairs.

CHAPITRE III

ANALYSE DES DISCOURS CRITIQUES À PROPOS DES ŒUVRES. LES CAS DE L'*INDIAN ACT PROJECT*, *SCAR PROJECT* ET *FOR THOSE WHO CANNOT SPEAK: THE WATER, THE LAND AND THE ANIMALS AND THE FUTURE GENERATIONS*: LE REGARD POLITIQUE DE NADIA MYRE

Without the extended label, the work is neutered as a political gesture, though it remains as an aesthetic object. The opportunity for a viewer to wonder at the relation between the title and the material form is still there—they may choose to seek out the speech of the kokums and to piece together their own reading of what it means that Myre's work takes up such a large and visible space within the gallery—but this connection has deliberately been made more difficult to follow.¹²⁰

—cheyanne turions

Quel discours à quelle œuvre ? C'est une question qui apparut lors de la compilation de l'ensemble des données récoltées. Ce chapitre se concentre sur les œuvres les plus discuter à travers les textes récoltés. Pour ce faire, il sera d'abord question de présenter une description de celles-ci pour ensuite se pencher sur l'analyse du contenu

¹²⁰ cheyanne turions, *Loc. cit.*, 251.

des articles à leur propos. Cette démarche permettra de mettre de l'avant une critique en lien avec l'essentialisation dans les textes de certaines auteures. Malgré que cette recherche traite sur la pratique d'une seule artiste, une tendance semble observable lorsque l'on analyse les œuvres indépendamment les unes des autres. J'ai ainsi constaté un clivage en ce qui a trait notamment aux propos essentialistes et ce particulièrement dans le cas de l'œuvre vidéo *Portrait in Motion*. Qui plus est, c'est cet ensemble d'œuvres qui compilent le moins d'exemples d'analyses politiques parmi les œuvres les plus discutées comme il a déjà été mentionné. En effet, les œuvres *Portrait in Motion*, *History in Two Parts*, *Indian Act Project* et *Scar Project* sont de loin les œuvres qui cumulent le plus de littérature à leur sujet, ce qui permet de noter cette tendance sur un vaste échantillon. De plus, il est intéressant de noter que la plus grande concentration de textes aux propos essentialistes se concentre autour de *Portrait in Motion*.

Le cas particulier de l'œuvre *For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations* (2013) (Planche 5) sera également analysé plus en détail dans le présent chapitre. Il s'agit de la reproduction d'une ceinture de wampum, scannée, puis largement agrandie sur plus de 10 mètres, qui prend place dans le hall du Musée des beaux-arts du Canada depuis l'exposition *Sakahàn* en 2013. L'œuvre s'est retrouvée au cœur d'une controverse entourant également par la suite l'ensemble de l'exposition¹²¹, comme l'explique la co-commissaire Candice Hopkins :

¹²¹ « At the entrance of the exhibition, where the spirit of "sakahàn" – an Algonquin word meaning to light a fire – was put forward as the organizing principle of the show, was this disclaimer: "The views and opinions expressed in this exhibition are those of the artists and do not reflect the views of the National Gallery of Canada." Such disclaimers are not in regular use at the ngc, nor are they common practice for exhibitions generally. The appearance of an additional disclaimer, directly next to the didactic panel for Nadia Myre's *For Those Who Cannot Speak: The Land, The Water, The Animals and The Future Generations* (2013), was therefore notable: "The views expressed in this work are those of the artist and do not reflect the views of the National Gallery of Canada." In both cases, the

In a separate, later conversation Hopkins commented that “the disclaimers, which were sprung upon us [the curators] less than two weeks before the show’s opening, were first just for Nadia’s work then added to the entire exhibition. It was made clear to me, within the extreme hierarchical framework at the ngc [National Gallery of Canada], that this was not a point of discussion.”¹²²

L’exposition a eu lieu au moment où le gouvernement fédéral conservateur mené par Stephen Harper refusait d’octroyer des fonds pour ouvrir une enquête policière nationale réclamée dans le but d’enquêter sur les femmes, filles et personnes non-binaires autochtones disparues ou assassinées suite à la découverte du corps de Tina Fontaine¹²³. L’ancien premier ministre du Canada a toujours refusé de qualifier ce problème de violence systémique ancré dans un racisme et un sexisme envers les femmes, filles autochtones et personnes autochtones non-binaires ou LGBTQ2. Le titre de l’œuvre (*For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations*) fait référence¹²⁴ à la déclaration tenue par un groupe de femmes rassemblées pour supporter la militante crie et chef de bande d’Attawapiskat Theresa Spence qui avait entrepris une grève de la faim et réclamait alors un entretien avec le premier ministre Harper à propos de son projet de loi C-45 qui

language enacts a strict demarcation between the views of the ngc and the artists. The politics of the works on display *do not* align with the politics of the gallery itself. The disclaimer’s reappearance next to Myre’s work lacked any subtlety that the plaque at the show’s entrance may have attempted. Greeting visitors as they entered the exhibition, the initial disclaimer was divorced from any specific project. » *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, 247.

¹²³ Martine Delvaux, « Le silence d’un gouvernement indifférent », *Le Devoir*, 27 août 2014, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/416894/femmes-autochtones-le-silence-d-un-gouvernement-indifferent-et-Denis-Ferland>, « Harper taxé de discrimination pour son refus d’enquêter sur les meurtres de femmes autochtones », *Radio-Canada*, 22 août 2014, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/681361/meurtres-femmes-autochtones-refus-enquete-publique-harper-discrimination-et-La-Presse-canadienne> (b), « Femmes autochtones : un éventail d’études viendrait contredire Stephen Harper », *Radio-Canada*, 3 septembre 2014, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/682992/femmes-autochtones-etudes-contredisent-stephen-harper>.

¹²⁴ « The title is inspired by a statement a group of Algonquin Kokoms read on Parliament Hill on Friday, January 11th, 2013 in support of Theresa Spence and the *Idle No More* movement. » Nadia Myre, « For those who can not speak: the land, the water, the animals and the future generations, 2013 », *Nadia Myre*, 8 mai 2018, <http://www.nadiamyre.net/#/for-those-who-cannot/>.

modifiait notamment la *Loi sur les Indiens*¹²⁵. C'est donc dans ce climat de tensions raciales à l'échelle nationale que l'exposition *Sakahàn* a pris place à Ottawa.

Œuvres phares : discours partagés ?

Certaines des œuvres de Myre ont, au fil du temps, suscité un plus grand intérêt que d'autres. Les deux plus ambitieux projets de la carrière de l'artiste sont de celles-ci. C'est l'*Indian Act Project* qui trône au sommet du palmarès avec le plus grand nombre de mentions, soit 65, suivi par le *Scar Project* qui en compte 40 parmi les textes compilés. La production de ces deux œuvres s'est étalée sur une longue période de temps, soit de trois ans pour l'*Indian Act* et huit ans pour le *Scar Project*. Dans les deux cas, Myre a fait appel au public pour la création de ces deux projets. Ce sont deux des raisons qui peuvent en partie expliquer le fait qu'il s'agit des œuvres les plus médiatisées de l'artiste. Toutes deux sont également des œuvres qui font appel aux savoir-faire traditionnellement considérés comme féminins, soit le perlage et la broderie¹²⁶, et qui peuvent être considérées comme des *crafts* (*métiers d'art*)¹²⁷.

¹²⁵ Radio-Canada (c), « Manifestation autochtone contre la nouvelle loi C-45 », *Radio-Canada Québec*, 21 décembre 2012, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/593155/manifestation-premieres-nations-radio-can-qc>.

¹²⁶ Dans ce cas particulier il ne s'agit pas de broderie si on s'attarde à l'aspect technique de la procédure. Cependant, Nadia Myre fournit du fil et des aiguilles aux participantes qui, selon leur niveau d'expérience, cousent le fil sur les canevas. Au final, certaines œuvres ont visuellement l'apparence de la broderie traditionnelle alors que d'autres, beaucoup moins. Voir Musée national des beaux-arts du Québec, *Un artiste, une œuvre | Nadia Myre*, YouTube, 4:40, 19 septembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=752mgnM3K50>.

¹²⁷ Le terme *craft* est employé ici à la manière dont Erin Morton le conçoit c'est-à-dire telle une pratique populaire (*grassroot*) qui peut être réalisée par tout le monde et qui est hors du système capitaliste commercial du champ des arts. Voir Erin Morton, « The Historical Presentism of Folk Art », dans E. Morton (dir.), *For Folk's Sake : Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*. (Montréal et Kingston, McGill University Press, 2016). Dans ce cas-ci, il s'agit spécifiquement de *crafts* considérés comme féminins qui sont réappropriés par Nadia Myre, quoique le mouvement s'étend aussi bien aux pratiques de travail du bois ou du métal qui, au Canada et en Nouvelle-Écosse, sont souvent pratiquées par des hommes.

Les œuvres *Portrait in Motion* et *History in Two Parts* sont mentionnées à 25 reprises¹²⁸ ce qui fait qu'elles occupent la 3^e position des œuvres les plus traitées par le champ de l'art. Les œuvres¹²⁹ sont en moyenne mentionnées dans 5 différents textes selon mes calculs. Ainsi, *Portrait in Motion* et *History in Two Parts* sont la source de 8 % des différentes mentions. L'*Indian Act Project* quant à lui représente 21 % de l'ensemble des œuvres traitées et le *Scar Project*, lui, détient 13 %¹³⁰.

Le cas de *Portrait in Motion* et *History in Two Parts* est particulièrement frappant, car il s'agit de deux œuvres qui sont intrinsèquement reliées l'une à l'autre d'abord par le fait qu'elles sont exposées ensemble, mais aussi dû au fait que la vidéo *Portrait in Motion* montre Nadia Myre navigant sur une rivière à bord de l'embarcation *History in Two Parts*. Pourtant, les propos des auteures diffèrent considérablement d'une œuvre à l'autre, mais également en lien avec l'ensemble des autres données collectées.

Dans le tableau ci-dessous (Tableau 3), un comparatif à propos des œuvres les plus discutées par les auteures permet de remarquer que la tendance générale de l'analyse des œuvres phares de Myre est politisée. Cependant, le cas de *Portrait in Motion* mérite une analyse plus approfondie puisqu'il montre le plus grand taux de propos essentialistes à son sujet.

¹²⁸ Pour ne pas comptabiliser les mêmes résultats à de multiples reprises, les textes qui traitent des deux œuvres à la fois ne sont comptabilisés qu'une seule fois.

¹²⁹ Pour comptabiliser cette statistique j'ai exclu les expositions. Au total il y a 312 différentes mentions de différentes œuvres dans l'ensemble des textes et 67 œuvres comptabilisées ce qui donne une moyenne de 4.65%.

¹³⁰ Les statistiques sont arrondies à la hausse.

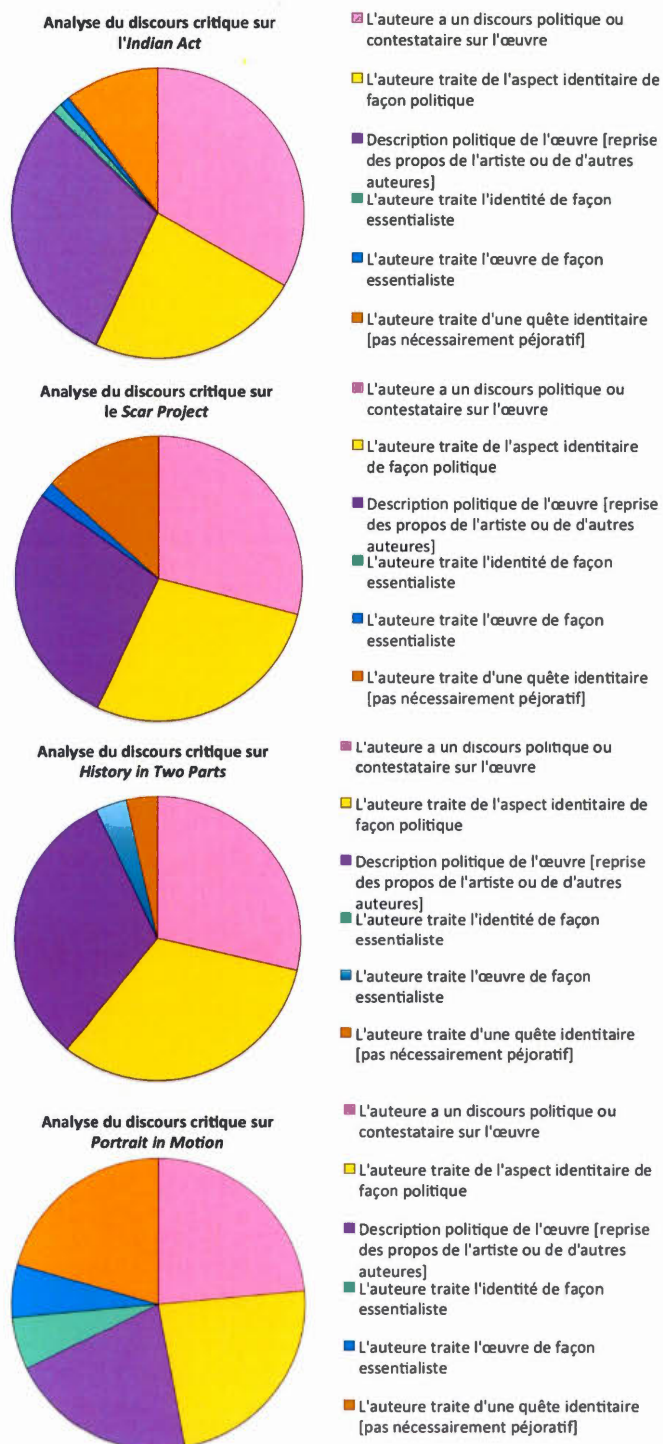


Tableau 3. Graphiques représentant l'analyse des discours sur les œuvres *Indian Act Project*, *Scar Project*, *History in Two Parts* et *Portrait in Motion*.

Il est intéressant de se questionner sur cet ensemble de données. Pourquoi y a-t-il une concentration de textes à caractère essentialiste à propos de cette œuvre en particulier ? Est-ce que cette œuvre est à ce point moins politisée, alors qu'elle traite de l'identité algonquine de l'artiste ?

On note également que les médias dits traditionnels ont suivi dès les tous débuts la carrière de Myre. L'année 2014 cumule le plus grand nombre d'articles de journaux (27 au total) et 17 d'entre eux traitent de la nomination de Myre pour le prestigieux prix Sobey. En contrepartie, bien que ces nombreux textes offrent une visibilité à l'artiste, l'analyse qualitative effectuée démontre que très peu d'entre eux (2 sur 17) offrent une analyse détaillée de la pratique de l'artiste (il s'agit des textes « Entreprendre la guérison en libérant la parole, Nadia Myre en nomination pour le prix Sobey fait un brillant retour à Oboro » de Marie-Ève Charron du *Devoir* et de « Femmes artistes : Nadia Myre » de Carole Morin à *Première en affaires*.) Le tableau ci-dessous (Tableau 4) permet de comparer le nombre de textes provenant des deux types de médias selon les années analysées.

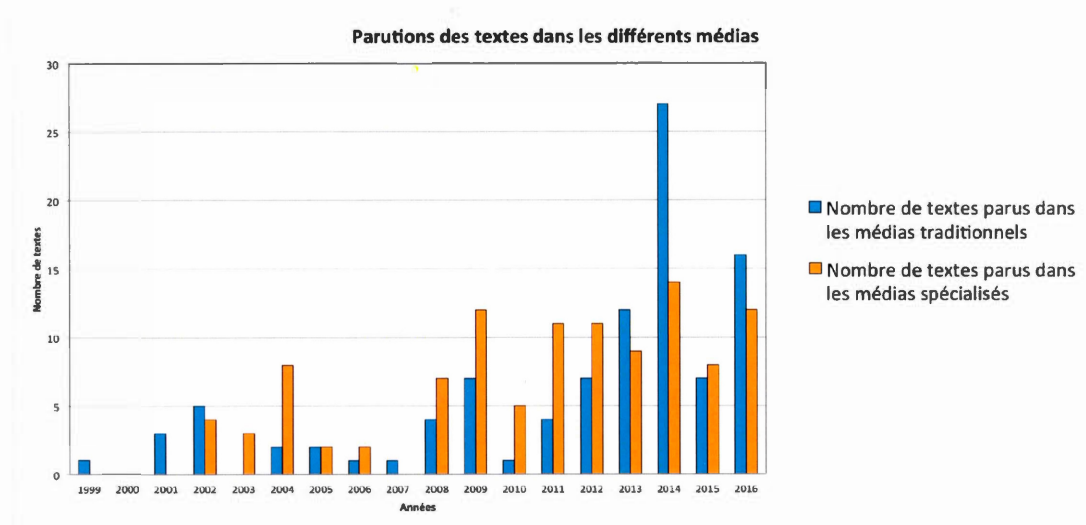


Tableau 4. Graphique représentant la parution des textes dans les différentes catégories de médias. ¹³¹

Étant donné que l'échantillonnage s'est effectué sur une période de près de 20 ans, il serait possible d'avancer l'hypothèse que les enjeux des populations autochtones sont de plus en plus connus du grand public¹³².

L'Indian Act Project: perler pour contester

On l'a vu, l'*Indian Act Project* est sans aucun doute l'œuvre la plus connue de Nadia Myre. Avec 68 textes traitant du projet, que ce soit de manière détaillée ou parfois sommaire, il n'en reste pas moins que cette œuvre est sans doute devenue le projet

¹³¹ Pour des raisons logistiques, les données concernant les cartels d'expositions ont été retirés de ce calcul puisqu'il s'agit de montrer le rayonnement de la carrière de l'artiste dans les médias et donc à l'extérieur même des institutions.

¹³² Je me réfère ici au fait qu'il y a eu, au moment d'écrire ces lignes, la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR), l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues ou assassinées (ENFFADA), le livre d'Emanuelle Walter *Sœurs Volées : Enquête sur un féminicide au Canada*, le mouvement *Standing Rock* aux États-Unis, l'exposition *Sakahàn* au Musée des beaux-arts du Canada (2013), le mouvement *Idle No More* au Canada, le *Blue Dot Project*, *CBC Indigenous* et son pendant francophone *Espaces autochtones*, la *Indigenous Fashion Week of Toronto* (2018), l'exposition rétrospective de Nadia Myre *Scatter Remains / Tout ce qu'il reste* au Musée des beaux-arts de Montréal (2018), etc.

emblématique de l'artiste. Réalisée entre 2000 et 2003, l'œuvre perlée est évoquée dans 12 des 15 textes écrits sur l'artiste durant les années de réalisation du projet. Cette statistique démontre que l'intérêt pour cette œuvre était déjà présent lors de sa conception et avant même son achèvement et sa première exposition. Le processus collaboratif choisi par l'artiste y est également pour quelque chose puisque certains textes traitent justement de cette démarche de création :

Le perlage collectif comme performance constitue une part importante du projet et représente lui-même une double articulation qui est à la fois traditionnelle et non traditionnelle. Le fonctionnement du projet résulte en grande partie d'une collaboration entre Nadia Myre et Rhonda Meier, amie et commissaire. Elles organisèrent des « séances de perlage » dans le cadre de deux festivals de performance. Et à la fin de 2001 et au début de 2002, des séances de perlage hebdomadaires se déroulèrent à la galerie OBORO, à l'Université Concordia et au Centre d'amitié autochtone de Montréal, toutes prenant la forme d'invitations ouvertes à la participation. Le nom de chacun des perleurs et la page perlée 6 étaient apposés ; il y a maintenant plus de deux cent trente noms. Ils étaient peints directement sur le mur à l'entrée de l'exposition intitulée *Cont [r] act*.¹³³

On constate également qu'elle est loin de sombrer dans l'oubli puisqu'elle continue de faire couler de l'encre d'année en année, et ce de manière relativement constante. Il y a presque chaque année environ cinq textes qui traitent de cette œuvre ou qui la mentionnent. Le tableau ci-dessous (Tableau 5) montre l'importance de l'œuvre et sa présence dans les médias.

¹³³ David Capell, *Loc. cit.*, 105.

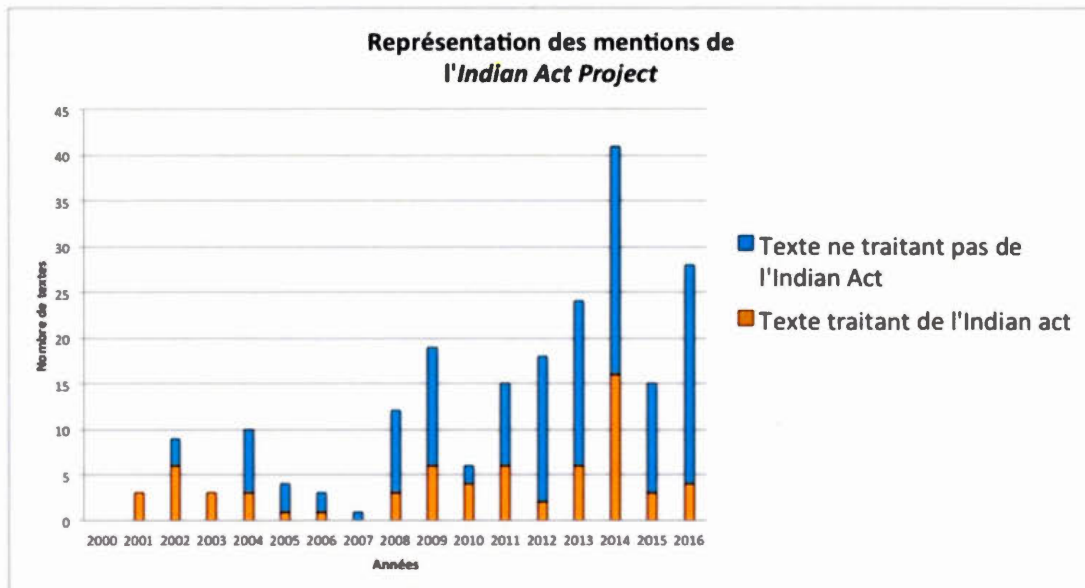


Tableau 5. Graphique représentant les différentes mentions de l'*Indian Act Project* à travers l'ensemble des textes.

Il sera question dans cette partie du mémoire d'analyser l'*Indian Act Project* pour en comprendre sa portée politique tout en effectuant une revue de la littérature produite à son sujet.

L'Indian Act Project : Comment opérer le détournement ?

Rédigée en 1867, puis adoptée en 1876, la *Loi sur les Indiens* avait pour but d'acculturer les différentes populations autochtones vivantes sur le territoire maintenant appelé Canada. Cette mise en application brimera notamment la liberté de culte en interdisant plusieurs pratiques traditionnelles telles que les *potlachs* pratiqués par la nation Kwakwaka'wakw¹³⁴ ou le chamanisme. L'implantation du

¹³⁴ « 3. Every Indian or other person who engages in or assists in celebrating the Indian festival known as the "Potlach" or in the Indian dance known as the "Tamanawas" is guilty of a misdemeanor, and shall be liable to imprisonment for a term of not more than six nor less than two months in any goal or other place of confinement; and any Indian or other person who encourages, either directly or

dogme catholique empêchera les autochtones de parler leurs langues, notamment dans les pensionnats¹³⁵, et diabolisera certaines légendes ou traditions comme les chants de gorges chez les femmes inuit¹³⁶. La *Loi sur les Indiens* est un outil de domination coloniale et patriarcale qui cherche à détruire l'identité culturelle de l'ensemble des populations autochtones sur le territoire en limitant l'accès à celles-ci, en arrachant les enfants de leurs familles, en retirant les statuts politiques des femmes, en empêchant la pratique des traditions, etc¹³⁷.

En choisissant d'apposer les perles par-dessus l'écriture du texte de loi, Myre choisit d'occulter celle-ci, de la rendre illisible, mais sans la rendre totalement invisible. Les perles blanches qui se superposent ainsi aux mots agissent comme une prise de position politique de la part de l'artiste. L'enseignement millénaire de la tradition du

indirectly, an Indian or Indians to get up such a festival or dance, or to celebrate the same, or who shall assist in the celebration of the same is guilty of a like offence, and shall be liable to the same punishment. » Gouvernement du Canada, *Consolidation of Indian Legislation. Volume 2 : Indian Acts and Amendments (1868-1975) / An Act further to amend « The Indian Act, 1880 »*. c. 27, Consulté le 8 mai 2018, http://publications.gc.ca/site/archivee-archived.html?url=http://publications.gc.ca/collections/collection_2017/aanc-inac/R5-158-2-1978-eng.pdf et « One of the most famous examples of this oppression and subsequent resistance and adaptation is known as the "Potlatch Law". In 1884, the federal government banned potlatches under the Indian Act, with other ceremonies such as the sun dance to follow in the coming years. The potlatch was one of the most important ceremonies for coastal First Nations in the west, and marked important occasions as well as served a crucial role in distribution of wealth. » University of British Columbia. « The Indian Act », Indigenous Foundations, 2009, http://indigenousfoundations.web.arts.ubc.ca/the_indian_act/#potlatch, consulté le 8 mai 2018.

¹³⁵ « Les États qui s'engagent dans un génocide culturel se donnent pour but de détruire les institutions politiques et sociales du groupe ciblé. Les terres sont saisies et les populations sont transférées de force, et leurs déplacements sont limités. Leurs langues sont bannies. Les leaders spirituels sont persécutés, les pratiques spirituelles sont interdites et les objets ayant une valeur spirituelle sont confisqués et détruits. Encore plus important dans le cas présent, les familles sont séparées pour empêcher la transmission de l'identité et des valeurs culturelles d'une génération à l'autre. Dans son traitement des populations autochtones, le Canada a fait toutes ces choses. » Commission de vérité et réconciliation du Canada. *Les principes de la vérité et de la réconciliation. Ce que nous avons retenu* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2015), 5.

¹³⁶ Nina Segalowitz, « Atelier 2 – Arts et créations », *L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : entre protection du patrimoine et liberté de création*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 5 avril 2018.

¹³⁷ Suzy Basile, *Op. cit.*, 32-40.

perlage, *manidoominiensikaan*¹³⁸, est performé par Myre qui enseigne la technique aux bénévoles qui, ensemble, couvriront la quasi-totalité du document. En laissant une partie du texte visible, Myre évoque la persistance de l'histoire coloniale qui ne doit pas être considérée comme du passé. La *Loi sur les Indiens* demeure en vigueur en territoire nommé Canada. Bien qu'elle ait été modifiée, le racisme systémique qui en découle est toujours présent, les effets du colonialisme sont encore tangibles et la réconciliation n'est pas achevée. Myre explique dans une entrevue l'importance de le montrer symboliquement à travers son projet en choisissant de le laisser inachevé :

The project was successful even if not all of the pages were completely covered by beads. According to Myre, the project is complete because “the Indian Act is a living document that undergoes changes, the beaded *Indian Act* is left in an unfinished state. It was important that all the pages have beads on them, but not necessary that they all be finished.”¹³⁹

En performant une pratique traditionnellement féminine tel le perlage¹⁴⁰ sur un document patriarcal comme la *Loi sur les Indiens*, Myre affirme la résurgence des femmes autochtones qui, malgré plus d'un siècle d'assimilation, ont réussi à garder vivantes les traditions. Le médium n'est d'ailleurs pas anodin : choisir de couvrir le texte de perles renvoie également à la tradition des *wampums* qui servaient de contrat entre nations. En obstruant la lecture du texte grâce aux perles, Myre vient télescoper la nature des *wampums* à celle du texte de loi. En effet, le perlage bicolore rappelle autant le drapeau canadien que la ceinture de *wampum* haudenosaunee *Two-Row*. De cette façon, Myre place au-devant du document colonial un équivalent autochtone¹⁴¹

¹³⁸ Signifie « perlage » en algonquin. Robert Houle, « Translation / Transportation », dans *Cont[r]act*, sous la direction de Rhonda L. Meier (Montréal : Dark Horse Productions, 2004), 23.

¹³⁹ Lori Beavis, « A narrative of knowing: art, art education and cultural identity in the life experiences of four contemporary Indigenous women artist », Thèse de doctorat, Université Concordia, 2016, 163-164.

¹⁴⁰ Robert Houle, *Op. cit.*, 46.

¹⁴¹ « At the same time, Myre's use of beads provides a secondary critique. Beads are the medium for the Two Row Wampum Belt, which represented a treaty that was valued for its philosophy by many

qui aurait pu être un symbole d'échange entre nations plutôt que le document colonialiste qu'est la *Loi sur les Indiens* :

This has the effect of simultaneously obscuring the text, while leaving a trace of its location; we know it says something, but we cannot read or understand it. Myre's actions have rendered the Indian Act illegible, and this illegibility implies a critique of the government's actions as well. There are honest and serious questions about how many of the First Nations peoples, those who were governed and legislated into or out of existence by it, could have read the Act at the time it was written. The illegibility of Indian Act equates with a language differential between those who wrote it and those whom it governs. As viewers, we are placed in a similar position; we know the text is important, but we cannot decipher its meaning.¹⁴²

En se réappropriant la *Loi sur les Indiens* de manière à la détourner et à la contester, Myre opère un geste délibérément politique comme le montre Marie-Ève Marchand qui utilise cette citation de Marie Fraser dans son mémoire :

Porteur d'un paradoxe, cette réappropriation n'efface pas la loi ni ne conteste son existence, elle lui donne au contraire une matérialité plus abstraite, mais plus incisive, qui montre que la législation de l'identité et de l'appartenance est problématique.¹⁴³

Comme le disent les auteures, Myre se réapproprie cette loi qui, encore aujourd'hui, définit une partie de son identité. Comme l'identité est une construction sociale et non

indigenous American peoples. By rewriting the Indian Act in the language of Gus-wen-tah, Myre performs an act of comparison. She asks viewers to compare the philosophy of dominance that lies behind the Indian Act of 1876 with the philosophy of mutual coexistence that is evinced by the Two Row Wampum Treaty. » Leah Diane Cluff, « Making History : The Rôle of History in Contemporary Native American Art », Thèse de doctorat, Université de Californie, 2013, 132-133.

¹⁴² *Ibid.*, 132

¹⁴³ Marie Fraser citée dans Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 70.

quelque chose d'inné, cet acte de loi a justement interféré avec la façon dont Nadia Myre a été élevée.

La collaboration : une démarche stylistique ou un effort de réconciliation

Au cours de la réalisation de l'*Indian Act Project*, Nadia Myre a eu recours à l'aide de 230 bénévoles qui ont perlé sur les 56 pages de la *Loi sur les Indiens*. Cet aspect collaboratif est important lorsque l'on s'attarde au projet sous l'angle de la réconciliation. Myre invitait aussi bien des perleuses expérimentées que des débutantes autochtones ou allochtones¹⁴⁴. L'action du perlage sert à couvrir le texte de loi de milliers de perles de verre. Le fait que ces billes soient cousues sur le papier tant par des Autochtones que des Allochtones démontre une remise en question collective du colonialisme, mais surtout un désir de participation et d'échange entre les nations :

S'étalant de 2000 à 2003, ce travail communautaire constituera à la fois la réactualisation d'une pratique spirituelle, un geste politique d'effacement et de réappropriation, une entreprise de guérison. Avec ses cinquante-six cadres noirs renfermant maintenant des variations abstraites sur le rouge et le blanc, cette œuvre monumentale réussit à déstructurer une injustice sociale pour en tirer une proposition conceptuelle artistiquement cohérente où s'opère la fusion entre passé et présent, entre technique ancienne et contenu actuel.¹⁴⁵

L'action collective de superposition du médium autochtone traditionnellement féminin au texte patriarcal permet de déconstruire symboliquement la pensée coloniale à l'origine de la perte du pouvoir des femmes autochtones au sein de leurs

¹⁴⁴ David Capell, *Loc. cit.*

¹⁴⁵ Colette Tougas, *Op. cit.*, 18.

nations. Le reversement opéré par Myre s'inscrit également dans un mouvement plus large de résurgence des femmes autochtones selon le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand :

Ensemble, ces femmes [artistes autochtones] au front prônent un art de guérison individuel et un art de protection écologique de la Mère-Terre, donc un art universel. [...] Les Indiennes d'Amérique sont en marche, et l'art au féminin en est partie prenante. Marcher pieds nus sur la terre sacrée, ce n'est pas seulement protester ; c'est aussi créer. L'évolution des arts autochtones au Kanata et au Kébec entre 2010 et 2015 est ainsi majoritairement portée par les contributions de femmes artistes autochtones, dans presque tous les domaines des formes vivantes de l'oralité et des arts visuels. Dans la lignée de Joséphine Bacon et d'Alanis Obomsawin, des créatrices, des commissaires, des idéologues et des femmes engagées ont donné le thème et le ton, nombre de complices autochtones masculins et allochtones leur ayant emboité le pas.¹⁴⁶

Comme le propose Sioui Durand, la revitalisation des traditions autochtones ainsi que les luttes de décolonisation sont maintenant opérées par les femmes autochtones. Ces démarches sont soutenues par de nombreuses figures d'alliées, comme il le mentionne. Les luttes pour l'égalité et l'équité ne peuvent s'opérer en vase clos et dépendent d'une structure horizontale du pouvoir ainsi que de la représentativité de manière à ne pas imiter la structure écrasante du colonialisme patriarcal. L'approche collective de Myre met de l'avant les voix des femmes autochtones, trop longtemps occultées et cette fois-ci portées par un geste collaboratif de réconciliation ou de guérison comme le soulignait précédemment Colette Tougas.

Cependant, Myre précise dans une entrevue que, pour elle, les ateliers de perlage de l'*Indian Act Project* ne permettaient pas aux participantes une action collaborative

¹⁴⁶ Guy Sioui Durand (b), *Loc. cit.*, 7.

puisque celle-ci s'inscrit généralement dans une discussion pour une prise de décision commune. Le projet ayant déjà été établi par Myre, les échanges entre participantes ne modifiaient pas la structure intégrale de l'œuvre. Pour l'artiste, un réel projet collaboratif doit se bâtir ensemble. Il n'empêche pas que les ateliers ont permis de créer des liens et des discussions qui peuvent être considérés comme un désir de réconciliation sans être un projet artistique collaboratif à proprement parler.

Early on in my practice, I wasn't a strong collaborator. People reference me having involved 250 people beading in the Indian Act as a collaborative process, but for me it wasn't a collaboration, because a collaboration involves more going on—actual decisions happening together, or relationships to each other. Beading the Indian Act was more about having people participate. My collaborator for the Indian Act was curator Rhonda Meier. She was the collaborator in that she said, "Why don't you make it a public project?" In the beginning I didn't have a desire to do that, and she said, "I want to be a beader, and I want to ensure that other people are beading as well, and I'll help you do that," and so we collaborated in that way, by making it public.¹⁴⁷

Pour Myre, la collaboration s'est effectuée avec son amie et commissaire de l'exposition *Cont [r] act* à OBORO, Rhonda L. Meier. Cependant, plusieurs des auteures ont perçu cette participation comme une collaboration entre Autochtones et Allochtones. C'est d'ailleurs de cette façon que le Musée national des beaux-arts du Québec choisi de présenter Myre dans son *Guide de collection* au chapitre *Art contemporain du Québec* rédigé par Eve-Lynn Beaudry et Marie Fraser :

Nadia Myre réalise souvent ses projets dans un esprit communautaire, en organisant des ateliers interactifs et en encourageant le public à participer à la confection des œuvres. Ainsi, les pages d'Indian Act ont été tissées par quelque 200 intervenants. Dans The Scar Project, dont l'exécution s'est échelonnée de 2005 à 2013, l'artiste a demandé à plusieurs centaines de

¹⁴⁷ Matthew Ryan Smith, « Algonquin Interdisciplinary Artist Nadia Myre », *First American Art*, no. 6 (2015) : 55.

personnes de tous âges et de tous horizons d’immortaliser leurs cicatrices sur une petite toile carrée, à l’aide de matériaux et d’outils comme du fil et des aiguilles.¹⁴⁸

Malgré le fait que Myre accorde une définition qui requiert un plus grand engagement au niveau décisionnel de la part des participantes d’une œuvre collaborative, on ne peut nier que la réception critique quant à la conception de l’*Indian Act* et du *Scar Project* semble résonner comme une collaboration entre autochtones et allochtones.

L’Indian Act Project: Une revue de littérature politique

Le projet de perlage collaboratif de Myre a certainement marqué l’imaginaire et de nombreux textes en font l’apologie. Régulièrement utilisée comme point de référence lorsqu’on parle de l’artiste, l’analyse que l’on en fait, qu’elle soit exhaustive ou très sommaire, demeure majoritairement politisée comme le démontre ce graphique (Tableau 6).

¹⁴⁸ Beaudry, Eve-Lynne et Marie Fraser [auteures]. *Art contemporain du Québec: Guide de Collection*. 2016. [Dépliant]. Québec : Canada.

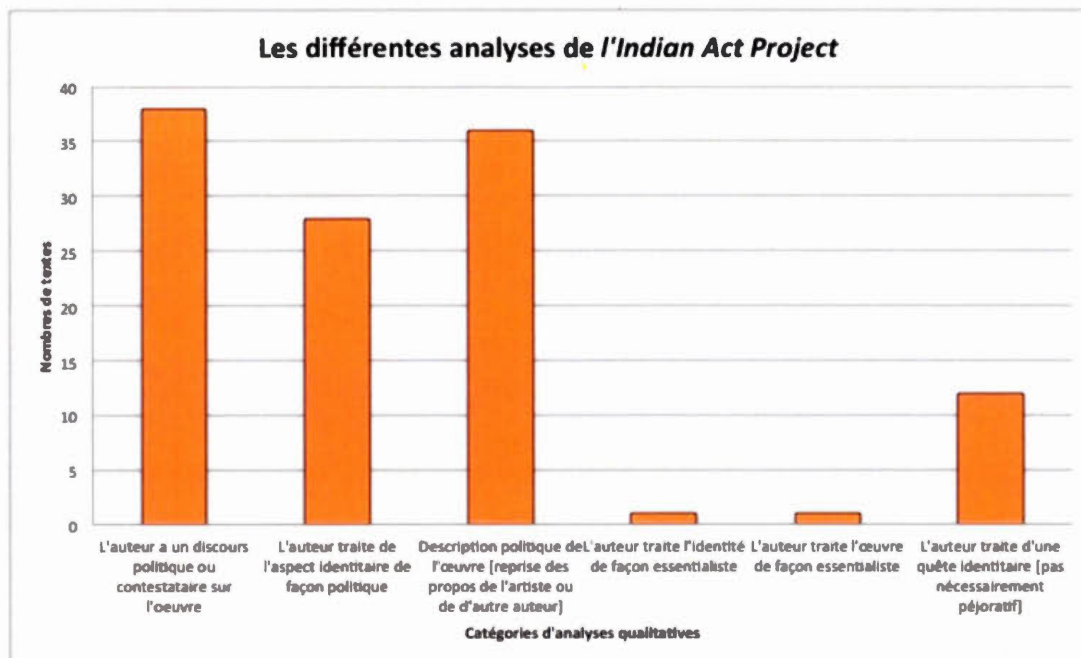


Tableau 6. Graphique représentant les types d'analyses de l'*Indian Act Project*.

La majorité des textes traite de l'oeuvre sous l'angle de la décolonisation. On le remarque notamment dans le texte de David Capell :

L'appropriation de la Loi sur les Indiens, sa matière et son nom, exprime une résistance au sujet rendu passif défini par la Loi. Homi K. Bhabba décrit ce type d'appropriation comme une « imitation » du discours colonial, une « double articulation » du langage, à la fois celui du colonisateur et celui du colonisé (rendus de plus en plus similaires) ; le discours dominant devient autre dans la bouche du dominé (comme il l'est, en fait, dans la bouche de tout autre locuteur).¹⁴⁹

Ou encore dans le catalogue d'exposition du Musée national des beaux-arts du Québec :

¹⁴⁹ David Capell, *Loc. cit.*, 104.

Indian Act, de Nadia Myre, est sans doute l'œuvre la plus directement « politique » de ce corpus [exposition Femme artistes du XXe siècle au Québec], en ce sens qu'elle porte sur un document clairement identifié, la Loi canadienne sur les Indiens, lui-même issu d'une histoire bien précise, celle de la colonisation des populations amérindiennes de l'actuel Canada par les Européens. [...] Il s'ensuit non pas tant un effacement du texte de loi que sa transformation en un objet hybride, mi-visuel, mi-scripturaire, témoin d'une volonté de réappropriation et d'affirmation identitaire encore et toujours confrontée à l'impitoyable logique — et à la fausse neutralité — d'un texte de loi.¹⁵⁰

Le même type de propos se retrouve aussi dans la presse écrite :

Active depuis une quinzaine d'années, Nadia Myre s'est fait un nom avec un travail en perles, intitulé *Indian Act* (2000-2003), projet monumental par ce qu'il a exigé comme temps d'exécution et par sa portée politique. Les couleurs politisées de son art ne se sont jamais démenties. C'est du moins ce que montre une exposition en cours au centre Oboro, à Montréal [...].¹⁵¹

Ce type de propos est également perceptible à travers les médias anglophones comme c'est le cas dans un article du *Washington Post* :

Some pages of the act are entirely hidden under the beading; others might only lose half or a quarter of their original text, with the rest left visible for the reading. The beadwork more or less respects the format of the original document: the red is the "page", while the white beads crawl across it in broken lines that evoke the broken lines of text in printed matter. The beading gives some sense of a crossing out, of a denial and repudiation of the content of the act. You could see it almost as a turning back of the clock, transforming a legal document into a traditional decorative textile, and asserting the power of Indian craft over European

¹⁵⁰ Pierre Landry, « L'éclatement des frontières (1965-2000) ». Dans *Femmes artistes du XXe siècle au Québec*. Sous la direction de Esther Trépanier. [Catalogue d'exposition], Musée national des beaux-arts du Québec, 7 juin au 10 octobre 2010, Québec : Les publications du Québec, 205.

¹⁵¹ Jérôme Delgado (g), *Loc. cit.*

law. But meticulously decorating the document also evokes a certain sense of respect for it. You tear up a text you hate, you don't spend vast effort making it more beautiful. There's some sense that, in their beautification, Myre and her collaborators have decided to make the Indian Act their own, for better or worse.¹⁵²

Tout comme le montrait le graphique, ces exemples expriment en partie le type de propos politiques compilés au sujet de cette œuvre en particulier. De plus, il a été noté que l'*Indian Act Project* agissait comme œuvre de référence. Il est commun de lire dans les textes analysés que l'on attribue à Myre la conception de l'*Indian Act Project* : « She draws parallels between the workshops and the work of artist Nadia Myre, who in 2002 beaded over a copy of Canada's Indian Act and symbolically reclaimed Indigenous identity. »¹⁵³

Ou encore :

C'est Nadia Myre, artiste multidisciplinaire d'origine algonquienne, qui représentera le Québec. L'auteure de bon nombre d'œuvres fortes autour des questions identitaires et linguistiques, dont *Indian Act* (2000-2003), projet de longue haleine qui consistait à recouvrir de perles un célèbre texte de loi, devient finaliste pour la première fois à sa dernière année d'admissibilité — elle est née en 1974.¹⁵⁴

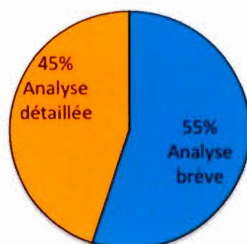
¹⁵² Blake Gopnik, « New "Vantage Point" show at American Indian Museum shows off symbolic power », *Washington Post*, 10 octobre 2010, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/07/AR2010100707690.html?noredirect=on&sid=ST2010100803850>.

¹⁵³ Andrea Smith, « Beaded condom a symbol of tagging back sexuality », *The Winspeaker*, 1 décembre 2014, http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141201%c2%b7WS%c2%b718_art_01.

¹⁵⁴ Jérôme Delgado (f), « Nadia Myre, dernière Québécoise en lice pour le Sobey », *Le Devoir*, 5 juin 2014, http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720140605%c2%b7LE%c2%b72014-06-05_410120.

Mis à part le traitement politique et la notoriété de cette œuvre, un dernier fait notable est que, selon les données récoltées, près de la moitié des textes qui mentionnent l'*Indian Act Project* sont des textes dont les propos étaient considérés comme détaillés. Pour séparer les articles traitant vaguement de Myre à travers une exposition collective ou encore pour l'annonce d'un prix, par exemple, j'ai cru bon de différencier les « analyses brèves » des « analyses détaillées ». Il est donc intéressant de noter que près de la moitié des textes qui mentionnent ce projet de perlage ont été catégorisés comme des analyses détaillées. En contrepartie, le pourcentage de l'ensemble des textes sur Nadia Myre qui offrent aussi une analyse détaillée n'est que de 24 % comme le démontre le graphique ci-bas (Tableau 7).

**Traitement des données à propos de
l'*Indian Act Project***



**Traitement de l'ensemble
des données**

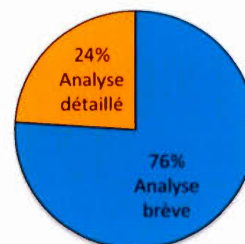


Tableau 7. Graphique représentant le traitement des données de l'*Indian Act Project*.

Le *Scar Project* : entre collaboration et guérison

Nadia Myre récidivera avec un second projet d'envergure entre 2005 et 2013 ; le *Scar Project*. Pour cette réalisation, elle se déplacera dans différents lieux en offrant des ateliers où les participantes peuvent venir mettre la main à la pâte. Cette tournée

rappelle sans conteste le fonctionnement établi lors de la création de l'*Indian Act Project*. Cette fois-ci, les participantes bénéficient d'une plus grande liberté stylistique, Myre fournit des canevas identiques à toutes ainsi que du matériel préétabli¹⁵⁵ et laisse aux participantes le soin de réaliser leur œuvre personnelle de la manière qu'elles le désirent.

Le projet s'articule autour des concepts de la cicatrice — qu'elle soit physique ou émotionnelle — et de la guérison. Contrairement à l'*Indian Act Project* où Myre expliquait qu'il s'agissait plutôt d'un travail de groupe qu'un véritable effort de collaboration, le *Scar Project* est, lui, ancré profondément dans une notion collaborative d'échange entre l'artiste et les participantes, comme l'artiste l'explique dans un entretien avec Devorah Neumark :

Ainsi, lors d'une conversation récente, Nadia Myre, responsable du *Scar Project*, m'en a décrit les intentions : « La rencontre est un moment de transformation. Si un récit te touche, il peut agir en profondeur ; tu le sens dans ton corps et tu peux dépasser ton propre récit. Autant la personne qui parle que celle qui écoute sont transformées par le moment de la narration. » L'importance que Nadia Myre accorde à la performativité du narratif, et à sa réception, souligne notre responsabilité individuelle dans la compréhension du passé et dans l'orientation que nous donnons aux approches collectives de l'avenir.¹⁵⁶

¹⁵⁵ « The Scar Project is the fruit of a long-term, communal undertaking in which visitors were invited to sew their physical, emotional or spiritual scars onto a 10-inch square of raw canvas, while also putting the story of these injuries into words. Part studio-laboratory, part pop-up community-support group, The Scar Project travelled extensively in North America, occupying a variety of venues, including artist-run centres, galleries, cultural centres, retirement homes, schools and museums. Initially borne of Myre's desire to explore her personal scars, it soon came to reflect her abiding interest in sharing, collective healing and spiritual resilience. When the project concluded in 2013, she had amassed a collection of some 1,400 canvases and narratives chronicling the pain and injuries of a wide range of individuals, including her parents, her son and herself. » Emily Falvey, *Loc. cit.*

¹⁵⁶ Devora Neumark, « Reprendre le fil de la trame narrative : faire entendre et mobiliser les récits personnels dans la sphère publique », *Recherches féministes* 27, n° 2 (2014) : 122.

Comme le spécifie Neumark, les démarches collaboratives permettent la création d'un récit commun qui reflète des visions différentes qui s'amalgament pour offrir une narration. La tradition orale, ou comme le nomme Neumark, le « *storytelling* »¹⁵⁷, a trop longtemps été reléguée à la sphère privée et détachée de l'écriture académique occidentale. Cette pensée élitiste est ici renversée dans le travail qu'opère Myre en laissant la parole aux différentes participantes à propos de leurs blessures personnelles. Ces récits, souvent enfouis, confinés à la sphère privée teintent malgré tout l'ensemble des actions posées dans la sphère publique. Myre vient ici montrer à l'aide des textes explicatifs, rédigés par chacune des participantes, que, malgré qu'elles soient parfois invisibles, ces blessures profondes influent sur les actions posées.¹⁵⁸

Neumark réfléchit justement à ce besoin de scinder l'adoption d'un point de vue « critique » de l'expérience personnelle, ce qui contribue à dévaluer l'expérience du sensible au profit d'une fausse neutralité dite objective :

Ma lecture du contexte sociopolitique actuel du Québec et du Canada m'amène à conclure que les actes créatifs publics de divulgation personnelle demeurent nécessaires pour une prise de conscience de tout ce qui disparaît dans les versions historiques « objectives » et dans les interprétations « neutres » d'expériences vécues proposées par la majorité dominante.¹⁵⁹

Les projets collaboratifs artistiques sont une manière de redonner de l'importance au récit personnel. Sous un angle d'analyse décolonisant, on peut également avancer que la tradition orale doit avoir sa place dans la recherche scientifique. Les récits, les

¹⁵⁷ *Ibid.*, 115.

¹⁵⁸ On peut lire plusieurs de ces exemples à travers le livre artistique : Nadia Myre. *Nadia Myre : The Scar Project* (Paris : Blurb, 2010).

¹⁵⁹ Devora Neumark, *Loc. cit.*, 117.

traditions ainsi que les expériences sensibles teintent l'objectivité et doivent être pris en considération. Les mouvements sociaux populaires (*grassroot*) ne peuvent plus être ignorés de la classe dominante au nom d'une soi-disant neutralité¹⁶⁰. Cette plurivocalité se fait entendre, et ce, dans une multitude de champs tel le champ de l'art. En créant ce projet, Myre offre en quelque sorte une tribune aux participantes. En couchant sur papier leurs histoires liées à leurs cicatrices, les participantes se confient à elle. Sans avancer que ce projet est thérapeutique¹⁶¹ à proprement dire, on peut certainement avancer qu'il s'agit d'un projet qui dépend de la collaboration entre les participantes et l'artiste¹⁶².

¹⁶⁰ Arthur Manuel, « The Grassroots Struggle: Defenders of the Land & Idle No More ». Dans *Whoose Land is it Anyway? A Manual for Decolonization*. Sous la direction de Peter McFarlane et Nicole Schabus (Vancouver : Federation of Post-Secondary Educators of BC, 2017).

¹⁶¹ Hélène Engel, « Projet Judeo-Madrigal : comment la création collective change l'artiste ». Dans *Célébrer la collaboration*. Sous la direction de Johanne Chagnon, Devora Neumark et Louis Lachapelle (Montréal, Lux, 2011), 42-43.
« But also, some of the PTSD treatment researchers are conducting is reading and writing out incidents that happened and retelling it over and over and over again to a therapist—without drugs. I think those are effective treatments, and I only learned about them after I started The Scar Project. I think the project does carry some of that within it. And also, the pure humanism of being able to read other people's stories and getting in touch with your own. » Nadia Myre citée dans Matthew Ryan-Smith, *Loc. cit.*, 56.

Ici j'ai choisi d'y inclure ces deux références bibliographiques. D'une part, l'ouvrage *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (2011) qui se concentre sur la collaboration entre des artistes et des groupes marginalisés à travers notamment le projet *Engrenage Noir / Levier*, les auteures de ce livre semble d'avis que la collaboration s'effectue sur une longue période de temps et que le projet final dépendra d'une vision interconnecté des deux parties. Cependant, Myre réfère à la démarche derrière le *Scar Project* comme un exercice de psychothérapie qui serait également utilisé dans le traitement des chocs post-traumatique. Il n'est pas ici question de délimiter quel projet en est un de réelle collaboration, mais simplement de venir nuancer mon propre propos. Lorsque je choisis de référer au *Scar Project* comme un projet collaboratif, je suis également d'avis que certaines chercheuses pourraient être en désaccord avec ce propos. Par contre, j'emploie ce terme surtout dans le but de démontrer que sans la participation des gens, ce projet n'existerait pas.

¹⁶² « Le dessin schématisé d'une grossesse, accompagné d'un douloureux "sorry", des peines d'amour adolescentes, des récriminations ("why didn't you tell me earlier"), parfois des symboles se détachant de la sphère de l'intime pour atteindre un espace public politique, des canevas intégralement défoncés ou délicatement troués, raccommoqués de manière anarchique, constituent une charge émotive considérable que l'anonymat de l'ensemble vient universaliser. » Anne-Marie Bouchard, *Loc. cit.*, 40.

Lors de son exposition dans la galerie de l'Université Laval (28 novembre au 21 décembre 2013), la commissaire Lisanne Nadeau choisit de mettre de l'avant le projet de cicatrice réalisé par la mère de Myre. Malgré qu'elle choisisse de garder anonyme l'ensemble des travaux réalisés par les participantes, elle choisit volontairement d'indiquer les canevas réalisés par Myre et sa mère¹⁶³. Une sorte de réponse entre les deux projets s'effectue tristement lorsque l'on s'attarde aux textes accompagnant les deux œuvres :

- 1) Perte de mère, père, grand-père, grand-mère et de toute identité biologique, en raison de la grande rafle menée par le gouvernement du Canada au cours de laquelle la plupart des enfants ont été arrachés à leurs parents durant les années 50 ; perte de mon nom, car je n'avais plus de nom ni d'identité officielle ;
- 2) Perte d'amour, d'affection, de soins et de camaraderie : prise en charge par la Société d'aide à l'enfance, j'ai grandi sous les lumières fluorescentes dès l'âge de 1 an jusqu'à 6 ans ;
- 3) Perte d'attachement : je me suis attachée à plusieurs parents de familles d'accueil pour leur être ensuite retirée. Une fois, j'ai été envoyée à la maison d'un médecin pour un an, mais on m'a retirée de chez lui parce que j'ai un cœur défectueux ;
- 4) Problèmes liés à l'adoption : celle-ci n'a rien arrangé. J'ai dû apprendre le polonais du jour au lendemain. Ma mère adoptive était schizophrène et mon adoption devait l'aider à traverser sa maladie mentale sérieuse. Au contraire, celle-ci s'est aggravée, et ma mère adoptive est devenue une malade chronique et violente, puis a fini par se suicider.¹⁶⁴

¹⁶³ « À mi-chemin du parcours de l'expo, une digression médiatique rompt la contemplation des blessures anonymes pour se concentrer sur une blessure nommée, lentement décrite, témoignage de la mère de l'artiste, arrachée à sa famille, privée de son identité puis déplacée de famille d'accueil en famille d'accueil sans n'avoir jamais eu la possibilité de créer des liens affectifs durables. Le témoignage suivant, de l'artiste elle-même, atteste des répercussions profondes des politiques d'assimilation des Autochtones sur les générations subséquentes, victimes du mal-être de leurs parents [...]. Cette intégration de témoignages personnels, au centre des centaines de canevas anonymes, est le fruit d'un dialogue de l'artiste avec la commissaire de l'exposition et directrice de la GAVUL, Lisanne Nadeau, et contribue très efficacement à la synthèse du projet, s'il m'est permis d'exprimer aussi pragmatiquement, pour ne pas dire trivialement, mon "appréciation" de cette initiative qui rend surtout compte d'une grande sensibilité et de beaucoup de délicatesse dans la mise en exposition d'un projet aussi complexe que profondément bouleversant. » *Ibid.*, 41.

¹⁶⁴ Nadia Myre, *Op. cit.*, Image 000100.

S'en suit la réponse de Nadia Myre :

365

nombre de jours dans une année
 quand j'avais 8 ans je suis allée vivre avec mon père ma mère est partie
 vivre au loin
 par-delà la grande eau
 pendant plusieurs années
 après cet abandon
 les choses ont changé sans retour
 J'AI ENFOUI CETTE DOULEUR AU TRÉFONDS DE MON ÊTRE
 je l'ai niée pour toujours
 QUE MA MÈRE AIT SOUFFERT AU POINT
 d'être incapable de s'attacher à moi
 était une blessure profonde¹⁶⁵

Les textes des deux femmes viennent sans doute alimenter la dimension politique du projet. Dénonçant ouvertement le colonialisme et encore plus précisément la rafle des années 1960, le texte de la mère de Myre demeure empreint d'une grande sensibilité tout en contestant le racisme systémique et le génocide culturel orchestré de pair par le gouvernement canadien et l'Église catholique. Les impacts sont encore visibles sur les plus jeunes générations comme le démontre le poème rédigé par l'artiste elle-même. Ces blessures, bien que personnelles à la base, sont ancrées dans un contexte politique plus large à la base du processus créatif chez Nadia Myre.

La dimension politique du *Scar Project* s'est trouvée décuplée du fait de la réalisation de l'œuvre en parallèle avec la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada, mise sur pied en 2008 pour rétablir les relations entre les peuples autochtones et les

¹⁶⁵ *Ibid*, image 000365.

Canadiennes. Ces questions forment la toile de fond d'une large part de la production de l'artiste.

On peut donc affirmer que le projet collaboratif de Myre est ancré dans la décolonisation et ratisse également, au fil du temps, un spectre plus vaste, plus large au fur et à mesure que s'additionnent les canevas. L'ajout des cicatrices personnelles de l'artiste et des participantes au projet ont permis de créer, notamment, une réflexion sur les effets collatéraux des politiques d'assimilation ainsi qu'opérer une réflexion sur la place accordée au sensible et à l'émotivité dans la sphère publique.

For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations: Controverse politique au Musée des beaux-arts du Canada

À l'été 2012, le Musée des beaux-arts du Canada (National Gallery of Canada — NGC) présentait l'exposition *Sakahàn* (« allumer le feu », en algonquin) qui rassemblait le plus important nombre d'artistes autochtones entre ses murs encore à ce jour. Le conservateur mohawk Greg Hill désirait montrer la contemporanéité des œuvres d'arts produits par les artistes qui sont souvent reléguées aux sections « d'art premier » dans les musées. De plus, Hill souhaitait déconstruire cette notion occidentale des frontières en offrant une sélection vaste et transnationale :

Si *Indigena* [exposition d'art autochtone qui avait eu lieu en 1992 au Musée de la civilisation maintenant renommé Musée canadien de l'histoire] proposait une thématique collective qui rassemblait les artistes et liait les œuvres entre elles, *Sakahàn* sortait du cadre exclusivement continental pour exposer une autochtonicité riche de sens, de récits personnels et de mémoires locales. Le Musée des beaux-arts du Canada, sous l'impulsion de Greg Hill, semble avoir favorisé la construction de réseaux de collaborations artistiques — sinon leur renforcement — à

travers le monde, sous différentes facettes et à de multiples échelles. Forte d'une influence postcoloniale et d'une volonté décolonisatrice de l'art, cette histoire se construit de manière plurivocale, mêlant analyse critique, engagement politique et diversité des techniques de création artistique¹⁶⁶.

L'œuvre *For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations* de Nadia Myre fait partie de la sélection de *Sakahàn*. Exposée dans le hall du musée, à mi-chemin entre la billetterie et les salles d'expositions, la ceinture de *wampum* numérisée et agrandie de Myre accompagne les visiteuses sur plusieurs mètres. Acquisée par le musée après l'exposition, l'œuvre se retrouvera au centre d'une controverse politique en lien avec le traitement réservé aux Autochtones en territoire nommé Canada, comme nous l'avons vu précédemment.

Nadia Myre révèle lors d'une entrevue qu'elle avait déjà débuté la création du projet de ceinture de *wampum* lorsqu'elle rencontra un groupe de résistance composé de *kokoms* (« grand-mères » en algonquin) qui avaient établi un campement forestier non loin de la communauté d'origine de l'artiste pour protester contre le vol des territoires traditionnels :

[...] I was asked to create a new work for the Sakahàn exhibition [au Musée des Beaux-Arts du Canada]. I felt it would be a good work to show. [...] I was introduced to these Grandmothers who lived close to my community, in Maniwaki. Some of them were living in the bush there, living in their traditional hunting grounds, and being threatened by bulldozers that were clear-cutting the forest for the paper industry in Quebec. And I became active in the group as much as I could by creating a large banner for them, helping them stage a protest, and creating a soundtrack that sounded like people cutting down trees. [...] I believe, was that they walked to Ottawa and made a public declaration, and in that

¹⁶⁶ Marie-Charlotte Franco, « D'Indigena à Sakhàn », *Inter : Art Actuel*, no. 122 (2016) : 33.

declaration was the phrase, “We are saying this for those who cannot speak.”¹⁶⁷

L’origine du titre de l’œuvre provient justement d’un discours prononcé par ce groupe de femmes. Faisant écho à la pensée anishnabée que chacune des décisions prises doit être réfléchie de manière à ne pas affecter négativement les sept prochaines générations (en référence à la prophétie des sept feux). Cette vision du monde découle de la conception que l’humain n’est pas au sommet de la hiérarchie naturelle ce qui confronte la vision anthropocentriste occidentale. En effet, contrairement à l’idéologie du monde où l’« Homme » se retrouve au sommet d’une conception pyramidale de l’univers, la pensée anishnabée est conçue comme étant circulaire. Les cosmologies autochtones montrent que l’univers dépend des bonnes relations entre les êtres ce qui inclut également la relation entre les humains et la nature¹⁶⁸. À ce propos, Nadia Myre a aussi travaillé sur la prophétie des sept feux dans un quadriptyque à caractère social et écologiste ; *Journey of the Seventh Fire* (2008) (Figure 6).

¹⁶⁷ Nadia Myre citée dans Matthew Ryan Smith, *Loc. cit.*, 56.

¹⁶⁸ « [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 subsister aussi ses propres valeurs transcendantes, 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. » Frédéric Laugrand, « Pour en finir avec la spiritualité : L’esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec ». Dans *Les autochtones et le Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*. Sous la direction de Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (Montréal : Les Presses de l’Université de Montréal, 2013), 221.

L'œuvre *For Those Who Cannot Speak: The Water, The Land, The Animal and the Future Generations* cherche par son titre et sa symbolique à rendre hommage aux populations autochtones qui résistent aux politiques d'assimilation et à la perte du territoire, et ce, depuis les premiers contacts.



Figure 6. Nadia Myre, *Journey of the Seventh Fire* (série), 2008–2009. De gauche à droite : *Frontenac Venture*, 2009. Perles sur toile. 144 cm x 144 cm ; *Alcan*, 2009. Perles sur toile. 144 cm x 144 cm ; *Cameco*, 2008. Perles sur toile. 144 cm x 144 cm ; *Hydro Québec*, 2008. Perles sur toile. 144 cm x 144 cm. (Vue d'exposition *Landscape of Sorrow* au McLaren Art Centre, Barrie, Ontario).

L'œuvre peut paraître abstraite ou minimaliste pour ceux qui n'en reconnaissent pas les codes culturels représentés, soit le *wampum* et le perlage. De plus, Myre désirait clairement évoquer qu'elle s'était inspirée de la déclaration du groupe de *kokoms* tenue sur la colline parlementaire. Un cartel didactique permettait aux visiteurs autochtones et allochtones de comprendre la portée politique du geste de Myre qui vient s'inscrire dans la foulée des actes de résistance des femmes autochtones :

Without the contextualization offered by the extended label and the inclusion of the kokoms' speech, it is nearly impossible to interpret the work for what it is. Without the extended label, the work is neutered as a political gesture, though it remains as an aesthetic object. The opportunity

for a viewer to wonder at the relation between the title and the material form is still there—they may choose to seek out the speech of the kokums and to piece together their own reading of what it means that Myre's work takes up such a large and visible space within the gallery—but this connection has deliberately been made more difficult to follow.¹⁶⁹

Malgré que l'exposition Sakahàn soit une commande de l'institution, le musée a posé, en commençant par l'œuvre de Myre, des cartels pour informer ses visiteurs que l'institution se dissociait des propos exprimés dans les œuvres¹⁷⁰. Cette distanciation prise par l'institution décontextualise le discours décolonisant des artistes¹⁷¹. Sakahàn avait comme objectif de présenter les travaux d'artistes indigènes (traduction de indigenous selon le catalogue d'exposition) de partout sur le globe en refusant les divisions géographiques occidentales et en offrant un vocabulaire décolonisant et réfléchi par une équipe de commissaires majoritairement autochtones¹⁷².

¹⁶⁹ cheyanne turions, *Loc. cit.*, 251.

¹⁷⁰ « At the entrance of the exhibition, where the spirit of "sakahàn" – an Algonquin word meaning to light a fire – was put forward as the organizing principle of the show, was this disclaimer: "The views and opinions expressed in this exhibition are those of the artists and do not reflect the views of the National Gallery of Canada." Such disclaimers are not in regular use at the ngc, nor are they common practice for exhibitions generally. In both cases, the language enacts a strict demarcation between the views of the ngc and the artists. The politics of the works on display do not align with the politics of the gallery itself. » *Ibid.*, 243.

¹⁷¹ Voir Monica Gattinger, « The Canada Council and the Changing Face(s) of Art: From "The Disciplines" to Inter-Arts, Equity, Aboriginal Arts, and Beyond », dans *The Roots of Culture, the Power of Art* sous la dir. de Monica Gattinger (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2017) et la lettre ouverte de plusieurs artistes et commissaires autochtones disponible sur le site web suivant : <http://excellenceatthenationalgallery.blogspot.com/>

¹⁷² « Lors de nos rencontres préliminaire en mai 2010, le comité s'est penché sur la terminologie à privilégier pour regrouper, sous une seule désignation, l'ensemble des artistes qui participent à l'exposition *Sakahàn*. Le vocabulaire actuel associé à l'indigénéité est complexe; de nombreux termes sont utilisés dans le monde et leur pertinence suscite des débats passionnés. [...] Au Canada et ailleurs dans le monde, de nombreux mots issus du joug colonial reflètent la langue des sociétés dominantes. Une partie du processus inverse de décolonisation a consisté à réaffirmer et à respecter les noms particuliers par lesquels les gens se désignaient eux-même, individuellement et collectivement, dans leur langue d'origine, de manière à rompre avec les appellations imposées. [...] Pour *Sakahàn*, nous étions déterminés à ne pas perpétuer la division Nord-Sud qui prévaut dans les relations internationales. ». Christine Lalonde, « Introduction : Au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain », dans *Sakahàn : Art indigène international*, sous la direction de Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2013), 14-15.

Malgré que la plupart des œuvres de Myre demeurent stylistiquement épurées ou minimalistes, il semble que leur aspect politique soit intrinsèque au propos de l'artiste. Cette vision se reflète également dans sa pratique de commissaire au McCord (*Décolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin*) ainsi qu'à la Biennale d'art contemporain autochtone — BACA (*Baliser le territoire/ A Stake into the Ground*). Lorsqu'elle prend la parole, elle conteste le colonialisme, la perte de sa langue maternelle ainsi que de ses liens culturels à travers le texte d'introduction de l'opuscule. Elle juxtapose son travail à celui d'artistes qui contestent l'ordre établi de manière moins conceptuelle lors de la BACA à Art Mûr, ce qui a pour effet de mettre l'accent sur l'aspect politique peut-être moins présent pour les regardeuses qui ne connaissent pas les références.

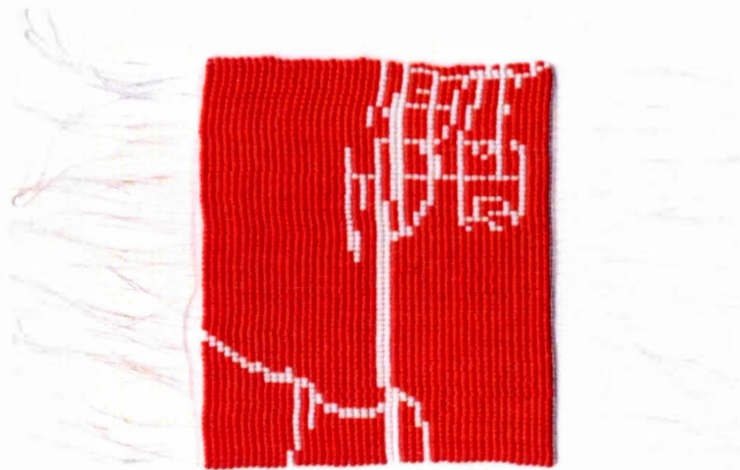


Figure 7. Nadia Myre, *A Study of Ownership, Use, and Territory in Relation to Article 19 of the Indian Act : Surrendered Lots 1, 2, 3 and 4*, 2009. Perles de rocailles rouges et blanches. 13 x 30, 5 cm.

Dans ce cas-ci, l'œuvre *A Study of Ownership, Use, and Territory in Relation to Article 19 of the Indian Act: Surrendered Lots 1, 2, 3 and 4* (2009) (Figure 7) où l'on

voit une représentation perlée d'une cartographie d'une zone de la réserve de Kitigan Zibi que les Allochtones se sont approprié en dépit des traités sur les territoires réservés aux Anishnabés. Cette œuvre à l'esthétique épurée est placée dans la même salle à côté de l'œuvre *Native Beating* (2011) (Figure 8) de Mike Patten qui représente un bâton de baseball recouvert de perles de verre. L'extrémité du bâton, fait de perles rouges représente une carte du Canada. Évidemment, la disposition des perles couleur sang au bout de l'objet de bois renvoie très clairement à la violence systémique dont sont victimes les Autochtones sur le territoire nommé Canada. Les deux œuvres de perlage se font évidemment échos dans le choix des couleurs, mais également dans la dénonciation des différents visages de la violence systémique.

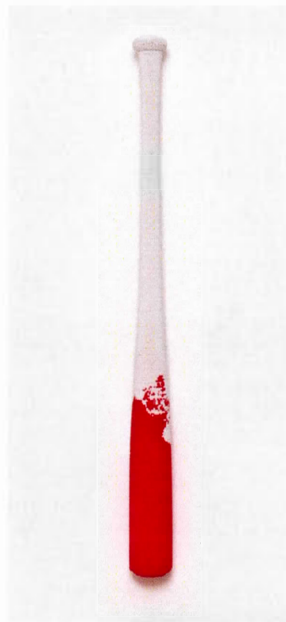


Figure 8. Mike Patten, *Native Beating*, 2011.
Perles de rocailles rouges et blanches, fil, bâton de
baseball. 107 x 7 cm de diamètre.

Malgré tout, l'aspect politique de l'œuvre de Nadia Myre n'est traité que dans une minorité des textes recensés. Seulement 72 textes y présentent une analyse politisée du travail de l'artiste. La majorité des textes n'offrent pas pour autant une vision essentialiste des projets de l'artiste, mais souvent font place à une analyse neutre ce

qui, après l'étude de plusieurs œuvres, peut sembler incomplet ou peut-être même lacunaire quant à la compréhension du travail de l'artiste. Malgré que les œuvres ne soient pas provocatrices aux premiers abords, il n'en demeure pas moins qu'à travers la recherche en amont, à travers la codification ou encore la réappropriation des traditions, l'œuvre de Myre retient son caractère politique et contestataire vis-à-vis des mesures d'assimilation qui sévissent en territoire nommé Canada.

CONCLUSION

[Question d'une personne de l'assistance] Does the beading act as a redaction?

[Réponse de Nadia Myre] I mean on one hand there's the subversive act of covering the law [la *Loi sur les Indiens*] so I was thinking about that. And I was also thinking about healing really because this document affected my life and affected my mother's life and affected her mother's life so much so that within me I felt I've carried this legacy of pain.¹⁷³

—Nadia Myre

Il apparaissait important d'effectuer un retour sur cette œuvre monumentale qu'est l'*Indian Act Project* en conclusion de ce mémoire, car il s'agit de l'œuvre la plus discutée dans l'ensemble des textes recueillis et analysés. Dans cette citation tirée d'une conférence donnée par Nadia Myre à l'Université Concordia en 2014, elle explique le lien particulier qu'elle entretient avec la *Loi sur les Indiens* et l'impact que celle-ci a eu sur sa lignée familiale anishnabée. Comme le dit Myre, la loi a profondément affecté la vie de trois générations de femmes, soit sa grand-mère, sa mère et elle-même. Cette douleur est profondément ancrée dans la vie de l'artiste ainsi que dans sa démarche artistique. L'action subversive de recouvrir le texte de perles se veut une démarche politique, mais également une démarche de guérison personnelle qui trouvera écho auprès de plusieurs artistes, sociologues, historiennes autochtones.

¹⁷³ Conversations in Contemporary Art, Nadia Myre, Youtube, 1:13:33, 31 janvier 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=8EnfSY5jagA>.

Cette subversion dudit document explique l'idée de réappropriation dans l'œuvre de Myre. Il s'agit d'abord de détourner le sens originel colonial du document pour y mettre de l'avant la présence des Premières nations grâce à la technique du perlage, mais également de reprendre possession du document. Myre opère au-delà de la citation de l'objet, elle le transforme. Comme elle l'explique, cette loi est une partie intrinsèque de son identité, car elle est responsable de la perte du contact avec sa culture. Cette réappropriation permet de contester et d'opérer une critique sur les politiques coloniales qui ont profondément perturbé les nations autochtones en territoire appelé Canada.

Cette recherche qui avait pour sujet Nadia Myre aurait pu être extrapolée à d'autres artistes autochtones de manière à comparer si les résultats recueillis sont similaires à ceux d'autres artistes qui utilisent également la subversion dans leurs pratiques artistiques tels que Kent Monkman, Wendy Red Star ou encore Terrance Houle, par exemple. Comme nous l'avons également constaté dans le cas particulier de Myre, il ne semble pas y avoir de réel consensus à propos de l'utilisation des termes « appropriation » et « réappropriation » pour décrire sa pratique artistique.

La méthodologie utilisée dans ce mémoire est peu courante dans le champ de l'histoire de l'art. Peu d'études se concentrent sur l'analyse quantitative de textes. L'utilisation d'une méthodologie mixte qui alliait à la fois l'analyse qualitative plus traditionnelle à l'analyse quantitative a permis d'effectuer une visualisation de la carrière de Nadia Myre à même un document Excel. L'impact de l'*Indian Act Project* sur la carrière de l'artiste est maintenant quantifiable ce qui permet de voir à quel point le projet a eu un impact direct sur la façon dont on présente l'artiste. Le projet,

désormais phare de sa carrière, est cité en référence en plus de se mériter un très grand nombre d'analyses complexes. Cette méthodologie mixte a également permis une recension critique de l'ensemble des textes écrits au sujet de Nadia Myre entre les dates données. Il serait éventuellement possible d'y ajouter de nouvelles questions de recherche puis, en effectuant une relecture des données, trouver d'autres résultats. Il est important de comprendre qu'il ne s'agissait pas de figer dans le temps la figure de Nadia Myre, mais bien de créer un outil d'analyse malléable qui pourra être bonifié au fil du temps et, peut-être éventuellement, mener à la création d'une base de données encyclopédique sur cette artiste prolifique.

L'utilisation du terme « appropriation » pour faire référence au geste colonial demeure un des rares exemples où la majorité des auteures s'entendent. Lorsqu'il s'agit de décrire le geste de prendre un référent d'une communauté culturelle dominée par une communauté culturelle dominante, les auteures priorisent l'utilisation de ce terme. L'utilisation d'« appropriation » pour traiter de colonialisme est priorisée pour dénoncer les gestes coloniaux ou encore pour dénoncer l'appropriation culturelle. Un autre exemple où la grande majorité des auteures semblent s'entendre est l'usage du terme « réappropriation » pour faire référence aux traditions autochtones utilisées ou réactualisées par Myre. Probablement en lien avec l'idée qu'il est possible de se réapproprier quelque chose qui nous a appartenu, ce lien avec la culture anishnabée est souvent décrit grâce à l'usage du terme « réappropriation ».

Les autres utilisations des deux termes trouvent plusieurs définitions suite à l'analyse exhaustive qui a été faite. Par exemple, l'utilisation du terme « appropriation » fait parfois référence à cette idée de subversion dans les cas où les auteures se réfèrent aux théories postmodernes du champ de l'histoire de l'art, notamment à cause du

mouvement de l'*appropriation art*. Cependant, la question coloniale semble peu présente dans ce courant de pensée, ce qui fait qu'il apparaît paradoxal d'utiliser un terme colonial pour décrire une action de décolonisation. Malgré que l'*appropriation art* conteste l'ordre établi, il en va surtout pour des artistes féministes qui contestent l'omniprésence masculine sans toutefois s'attaquer aux enjeux raciaux. Le terme « appropriation » a également été utilisé pour traiter de subversion sans nécessairement faire référence aux concepts de l'histoire de l'art. Il s'agit surtout de décrire l'action formelle que ferait Nadia Myre lorsqu'elle s'approprierait le texte de la *Loi sur les Indiens*. Finalement, l'usage du terme « appropriation » peut aussi faire référence à la culture anishnabée. Cet usage étant peu présent, il semble surtout être fait sans mauvaises intentions. Sans vouloir prêter d'intentions aux auteures, les différents usages semblent surtout témoigner d'une utilisation du terme « appropriation » sans vouloir référer au bagage colonial de ce terme.

Retour sur l'hypothèse de recherche : les premiers constats tiennent-ils la route ?

L'*Indian Act Project* ainsi que le *Scar Project* sont sans conteste les deux œuvres les plus médiatisées de l'artiste. D'ailleurs, c'est la présentation du *Scar Project* qui lui a permis de remporter le prestigieux prix Sobey. Ces deux projets se rejoignent sur plusieurs aspects : tous deux sont des projets où l'artiste a sollicité la participation du public et tous deux sont des projets d'envergure. L'*Indian Act* consistait à perler les 76 pages de la *Loi sur les Indiens* avec des milliers de perles de verre, le second regroupe près de 1 000 toiles réalisées par le public.

L'*Indian Act* est sans conteste un projet politique. Les perles sont tissées sur le papier selon la technique traditionnelle anishnabée qui servait notamment à la confection de *wampums*. Placées devant le texte, les perles rendent la lecture impossible. L'encre

noire du document est ainsi remplacée par les perles de couleurs blanches, ce qui évoque les colonisatrices, l'espace normalement resté blanc sur la feuille est ici remplacé par les perles rouges qui évoquent l'appellation raciste de « peaux rouges » ou encore la couleur du sang. Le feutre noir sur lequel est posé le papier renvoie aux Jésuites, ces premiers hommes qui avaient pour mission d'évangéliser les Autochtones. À cause de leurs tenues ecclésiastiques sobres, ils portaient le surnom de « robes noires ». L'espace sombre qui entoure chacune des feuilles perlées entièrement ou non renvoie à ces tenues, selon Marie-Ève Marchand : « d'autres pages seulement de moitié, où l'on voit encore le papier collant qui tient la feuille sur le feutre noir, symbole des "robes noires" que portaient les Jésuites »¹⁷⁴. Symboliquement, cette grande quantité de perles rouges juxtaposées au papier évoque les conséquences du colonialisme. Des couvertures infestées de variole¹⁷⁵ aux pensionnats¹⁷⁶, les conséquences des mesures d'assimilation sont encore visibles aujourd'hui : la perte des langues¹⁷⁷, la perte du territoire¹⁷⁸, le haut taux de suicide chez ces populations¹⁷⁹ et le fait que les femmes autochtones soient plus enclines à se faire enlever ou tuer que n'importe quelle autre Canadienne¹⁸⁰. Myre a choisi de ne

¹⁷⁴ Marie-Ève Marchand, *Op. cit.*, 69.

¹⁷⁵ « Tandis que Pontiac et ses alliés commençaient à mettre sérieusement en péril les forces britanniques, le général Jeffery Amherst fit parvenir au colonel d'origine suisse Henri Bouquet (1719-1766), qui servait dans l'armée anglaise, le message suivant : [...] (En anglais : "You will Do well to try to Inoculate the Indians by means of Blankets, as well as to try Every other method that can serve to Extirpate this Execrable Race"). Les Britanniques connaissaient bien la faiblesse immunitaire des autochtones, de même que les effets dévastateurs qu'aurait sur eux la variole. » Université d'Ottawa, « La politique indienne des autorités britanniques », [s.d.], https://salic.uottawa.ca/?q=politique_indienne, consulté le 15 novembre 2017.

¹⁷⁶ Commission de vérité et réconciliation du Canada (c), *Loc. cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.* 119-158.

¹⁷⁸ Suzy Basile, « 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, 2017), 71-74, <http://depositum.uqat.ca/703/> et Jean Morisset, *Les chiens s'entre-dévorent... Indiens, Blancs et Métis dans le Grand Nord canadien* (Montréal : Mémoire d'encrier, 2009), 171-180.

¹⁷⁹ La Presse canadienne, « Nunavut - Le suicide doit être une urgence de santé publique, dit la coroner », *Le Devoir*, 29 septembre, 2015, <https://www.ledevoir.com/societe/sante/451201/nunavut-le-suicide-doit-etre-une-urgence-de-sante-publique-dit-la-coronier>

¹⁸⁰ Emmanuelle Walter, *Sœurs volées : Enquête sur un féminicide au Canada* (Québec : Lux, 2014), 14.

pas recouvrir l'ensemble du texte de loi, laissant ainsi des espaces vides, non perlés, symboles que ces impacts sont justement encore tangibles.

Le *Scar Project*, quant à lui, découle d'une recherche qui évoque une dimension plus personnelle. Myre s'interroge sur les cicatrices, qu'elles soient visibles ou sensibles. Les participantes sont invitées à représenter leurs cicatrices sur de petits canevas à l'aide du matériel fourni par l'artiste (canevas, corde, fil, etc). Chacune des œuvres est accompagnée d'un court texte qui explique la cicatrice.

C'est donc en partant de l'analyse politisée que je me suis faite de ces œuvres que j'ai remarqué comment certains textes semblaient essentialiser les revendications politiques de l'artiste au profit d'un discours qui porte sur l'origine ethnique de celle-ci comme seul moteur de sa création. Avant de débiter mes recherches de manière exhaustive, j'appréhendais trouver qu'environ un quart des textes recueillis auraient des propos essentialistes. Je croyais également que si j'étendais mon analyse jusque dans les médias dits traditionnels, la proportion de ce type de propos serait grandissante. Ma première question de recherche était : « La construction de l'artiste Nadia Myre par le champ de l'art relève-t-elle en partie d'une essentialisation de l'identité autochtone ? »

Malgré qu'il ne s'agissait pas d'une approche collaborative avec l'artiste, puisque la majeure partie du travail consistait à l'étude des textes produits sur Nadia Myre, une attention particulière a été portée à l'intégration de citations de cette dernière. Que ce soit à partir d'entrevues avec l'artiste (en version écrite ou en vidéo) ou de textes rédigés par elle-même, il était important d'opérer un dialogue interposé à défaut d'avoir une conversation.

Ce mémoire est ancré dans les théories de la décolonisation. Quoique ce courant de pensée ne soit pas nouveau, force est de remarquer qu'il est présent en milieu universitaire francophone, québécois, depuis moins de dix ans. La majorité des textes théoriques sur le sujet sont en anglais. Il était également important d'opérer une distanciation vis-à-vis de l'appellation « postcoloniale » qui est contestée par plusieurs chercheuses en faveur de la notion de décolonisation¹⁸¹. Les auteures autochtones ont été priorisées pour la mise sur pied d'un cadre théorique qui, je l'espère, reflète adéquatement une position d'alliée.

Les premiers questionnements entourant le concept de réappropriation pour définir une action subversive sont nés lors de ma participation au cours terrain *Réalités autochtones* en territoire non cédé anishnabé (Abitibi-Témiscamingue), lors d'un entretien avec Monique Papatie dans la communauté de Kitcisakik, ainsi que lors d'une conférence donnée dans le centre communautaire de la communauté de Pikogan.

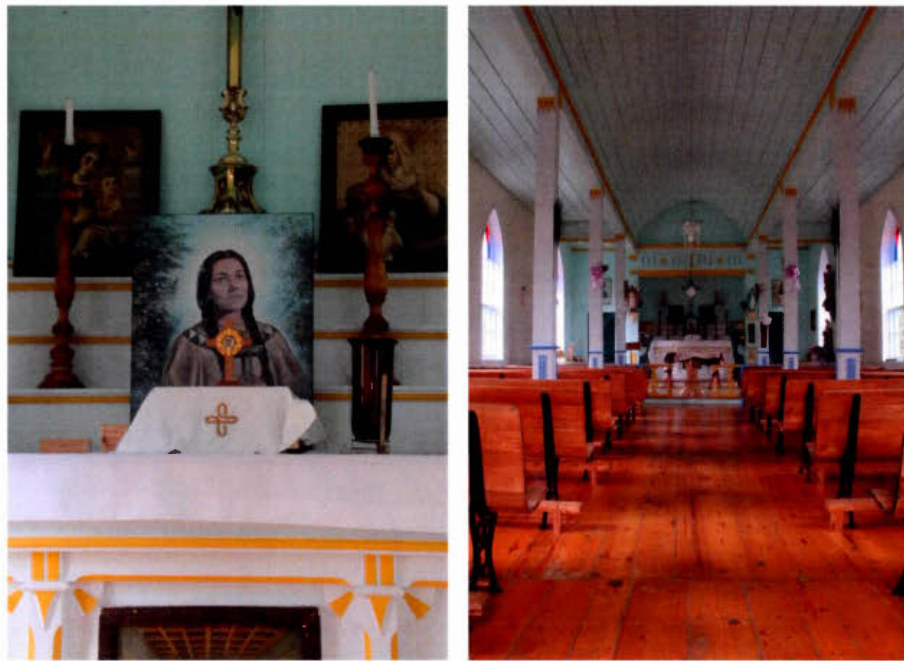
L'histoire de Monique Papatie semble un bon exemple de réappropriation, cette fois-ci de la religion catholique. Originaire de la communauté de Lac-Simon, elle a accueilli notre groupe universitaire dans sa petite maison bleue située sur les territoires ancestraux sur l'île du réservoir Dozoï. S'en est suivie une discussion informelle autour d'un thé et de banique. Ayant été arrachée à sa famille pour aller au pensionnat de Saint-Marc durant son primaire et son secondaire, elle nous a avoué se dire chanceuse de ne pas avoir été agressée physiquement et/ou sexuellement. Une

¹⁸¹ Eve Tuck et K. Wayne Yang, « Decolonization is not a metaphor », *Decolonization : Indigeniety, Education & Society* 1, no. 1 (2012).

phrase qui, encore lors de la rédaction de ce texte, me choque. Elle a poursuivi sur sa famille d'accueil en ville lors de son secondaire, puis sur son emploi d'enseignante et de directrice d'école qu'elle occupait jusqu'à tout récemment. Elle nous a raconté qu'à cinquante ans, c'était le temps de reconsidérer sa profession : elle a troqué l'enseignement et la « paperasse » au profit d'un enseignement traditionnel aux jeunes de la communauté. Elle est devenue également la première femme ainsi que la première personne autochtone à recevoir le droit d'agir comme officiante de cérémonies religieuses à la petite église du Dozoi. L'endroit est un lieu de dévouement à la première sainte autochtone Kateri Tekakwitha¹⁸². Son portrait trône fièrement au centre de l'autel, à l'endroit où l'on trouve habituellement le Christ. Un amalgame de symboles religieux côtoie le profane sans dichotomie réelle, mis à part le sens qu'on leur porte : une roche peinte, un bois sculpté qui montre un animal, une statuette de la vierge Marie (Figures 9 et 10).

¹⁸² « Kateri Tekakwitha (1656-1680) voit le jour à Ossernon, un village iroquois qui se situe dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'État de New York. La tradition historiographique veut qu'elle soit née d'un père iroquois traditionnel et d'une mère algonquine chrétienne. » Michelle Paquette, « Notre Kateri : Un regard féministe sur l'imagerie Canadienne-Française de la première sainte autochtone dans la première moitié du 20^e siècle » (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2015), p. 1, <https://archipel.uqam.ca/view/creators/Paquette=3AMichelle=3A=3A.html>

La canonisation de Kateri en tant que sainte par l'Église catholique a reçu un accueil mitigé à travers les communautés autochtones : parfois perçue avec fierté et comme un symbole de réconciliation, parfois perçue telle le symbole même de l'acculturation qui n'est pas sans rappeler les conséquences tragiques de la colonisation (maladies, adoptions forcées, implantation du christianisme, etc) pour d'autres. Michelle Paquette, *op cit*, p. 87 à 88.



Figures 9 et 10. Intérieur de l'église du Doizoi. Crédit photo : Maude Darsigny-Trépanier.

Malgré que certaines personnes de la communauté aient tourné le dos à la religion catholique et aient plutôt choisi de renouer avec une vision holistique et traditionaliste de la spiritualité, pour Monique, ces valeurs n'agissent pas de manière dichotomique, malgré qu'elle conçoive qu'il en soit ainsi pour plusieurs personnes. Il semblait pertinent de traiter de l'exemple de Monique Papatie puisqu'elle se réapproprie la religion catholique, la religion de l'opresseur, en « autochtonisant » celle-ci. Un peu de la même façon, le chemin de croix de l'ancienne église de Pikogan (Figure 10) — aujourd'hui un centre culturel — apparaît comme un amalgame de deux cultures que l'on décrit souvent, et à raison, comme diamétralement opposées. Les 14 scènes bibliques racontant visuellement le parcours de Jésus entre sa condamnation à mort et sa mise au tombeau sont ainsi représentées à l'aide de matériaux et techniques traditionnelles anishnabées. Réalisées sur des fourrures tendues, les scénettes montrent à voir de petits personnages faits de cuir tressé, de bois et de tannerie. Sur l'ancien autel se trouve des paniers de vannerie tressée et perlée de motifs floraux.

Ces différents éléments montrent à voir une réappropriation de la religion catholique par certaines personnes de ces communautés¹⁸³.

Il m'apparaissait pertinent d'effectuer le parallèle entre ces deux exemples et la pratique de Nadia Myre, car ils démontrent, selon moi, une réappropriation de la culture du colonisateur par les populations autochtones. Également, il s'agissait de la première réflexion que j'avais à propos de la réappropriation comme geste de résistance, de survivance et même comme action politique.



Figure 10. Chemin de croix de l'ancienne église de Pikogan (artiste inconnue). Crédit photo : Maude Darsigny-Trépanier.

¹⁸³ Bien qu'au moment de la rédaction de ce mémoire il n'était pas possible d'avoir l'information exacte quant à la provenance dudit chemin de croix, comme l'explique Frédéric Laugrand dans son texte « Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien (1890-1940) » (2002) certains ornements d'église ont été réalisés par des communautés religieuses en imitant les techniques traditionnelles autochtones tandis que d'autres ont en effet été réalisés par des membres des communautés autochtones.

Étant allochtone, je tenais à écrire à propos de ces rencontres et discussions, car, sans qu'elles trouvent place dans mon processus d'analyse de textes, elles ont fortement influencées ma pensée critique. Les questions de racisme, de discrimination, de violence systémique, d'identité, de guérison et de résistance ont été au cœur de cette démarche et ont pu s'ancrer dans mon processus de réflexion critique grâce à ce cours. C'est d'ailleurs là qu'est née l'idée d'orienter ma recherche de manière à ne pas usurper la parole de l'artiste, mais bien au contraire, de me détacher de la pratique uniquement pour constituer son historiographie.

ANNEXE A

J'ai choisi d'inclure en annexe de ce mémoire un texte de présentation détaillée sur la méthodologie appliquée autant lors de la collecte de données que lors de la classification de celles-ci.

L'utilisation du logiciel Microsoft Excel permet la création d'une feuille de calcul modulable au fur et à mesure de la collecte de données. L'utilisation de formules de calcul permet également d'effectuer des recoupements entre les différentes variables pour ainsi obtenir des statistiques précises et vérifiables. Cette fonction permet un croisement personnalisé et complexe (qui dépend de différents types de variables).

Tout d'abord, la question de l'échantillonnage était cruciale au bon fonctionnement de cette recherche. Un trop petit nombre de sources étudiées aurait pu mener à des résultats qui n'auraient pas été représentatifs. Une sélection arbitraire des sources aurait également pu poser certains problèmes au moment de tirer des conclusions à partir de l'échantillon. Pour ce faire, il a été question d'établir des barèmes stricts et de déployer ces recherches sur une grande période de temps de manière à amasser le plus de matériel possible. L'ensemble des résultats a été compilé dans le document Excel qui est disponible en Annexe B du mémoire.

Tout d'abord, le facteur temporel : étant donné que Nadia Myre est une artiste en mi-carrière qui prend part à de nombreux projets, les textes à son sujet affluent constamment, et ce encore au moment de la rédaction de ce mémoire. Compte tenu de la contrainte temporelle, il aurait été difficile de consulter à plusieurs reprises

l'ensemble des bases de données pour ajouter de nouvelles sources à la feuille de calcul. De plus, Myre a pris part à de multiples expositions en 2017 et 2018 et a présenté deux expositions solo en 2018 ; l'intensité de ses activités se mesure dans la production littéraire à son sujet qui va sans cesse en croissance. Cependant, les ajouts aux bases de données n'étant pas effectués à la même fréquence, il aurait été difficile d'effectuer un suivi efficace des nouvelles sources. Ce potentiel d'erreurs étant trop élevé, la date du 31 décembre 2016 fut fixée comme date limite. Le livre objet qui traite du *Scar Project* n'a pas non plus été compilé puisque j'ai pris connaissance de son existence en 2018 seulement.

À la base du projet de récolte de données se trouve le *curriculum vitae* de Nadia Myre¹⁸⁴ ainsi que la bibliographie disponible dans la monographie sous la direction de Colette Tougas, *En [counter] s*¹⁸⁵, ce qui a permis d'inscrire l'ensemble des expositions personnelles et collectives auxquelles l'artiste a pris part ainsi que les prix et distinctions reçus. Par la suite, les œuvres ont été intégrées à la feuille de calcul. Cette dernière a été bonifiée au fil du temps en se basant sur les monographies ou encore sur le site personnel de l'artiste ou celui d'Art Mûr, la galerie qui la représente, entre autres.

Également, par souci de ne pas dupliquer les sources, les textes anonymes ont été évacués de la sélection. Les sections « Art et spectacles » des quotidiens publient régulièrement de très courts textes à propos des expositions en cours ou à venir et ces mêmes textes non signés sont parfois publiés à plusieurs reprises, ce qui aurait provoqué l'apparition de données aberrantes lors de la compilation des résultats. Par

¹⁸⁴ Nadia Myre (b), « Abridged Résumé », *Nadia Myre*, consulté le 20 novembre 2016, <http://www.nadiamyre.net/everything-else/#/biography>

¹⁸⁵ Colette Tougas, *En[counter]s* (Montréal : Éditions Art mûr, 2011), 81-85.

contre, les textes qui ne sont pas signés par des individus, mais par des agences de presse ou des médias (Agence France-Presse, CBC/Radio-Canada, etc.) ont été conservés.

La catégorisation des sources

La feuille de calcul Excel fonctionne selon deux axes soit lignes (haut en bas) et colonnes (de gauche à droite). Les lignes ont été créées pour l'insertion des données quantitatives ce qui signifie l'ensemble des textes recueillis, les expositions solos et collectives, les prix et distinctions reçues et finalement les graduations. Cet axe est compilé de manière chronologique ce qui permet d'avoir un aperçu de la carrière de l'artiste dans le temps. L'axe horizontal quant à lui a permis de classer les informations comme les noms des auteurs, les types de médias, les lieux d'exposition, les œuvres discutées dans les textes, etc., mais aussi les catégories d'analyse qualitative qui ont servis à constituer l'analyse de l'usage des termes « appropriation » et « réappropriation » et aussi à savoir si les propos tenus étaient essentialistes ou politisés.

En ce qui a trait aux lignes, un code de couleurs (Tableau 8) a été élaboré pour distinguer et classer chacune des entrées. On compte ainsi 14 différentes catégories qui sont soit des marqueurs temporels de la carrière de Myre (œuvres, diplômes, prix/distinctions, expositions solos, expositions collectives, commissariats d'expositions), soit différents types de sources littéraires signées (articles de quotidiens, articles de périodiques, monographies, catalogues d'expositions — solo et collectives —, mémoires de maîtrise/thèses de doctorat, brochures/livrets/feuilles/dépliants, cartels d'expositions, sites internet). Pour ce qui est des textes contenus dans un même ouvrage, chacun d'entre eux s'est vu attribuer

une ligne différente par souci de séparer les discours des différentes auteures. Les titres de ces textes sont alors inscrits dans une des colonnes. Les lignes sont classées par couleurs selon un ordre déterminé.

Œuvre
Diplôme
Prix / distinction
Exposition solo
Exposition collective
Commissariat d'exposition
Article de quotidien
Article de périodique
Monographie
Catalogue d'exposition (solo et collective)
Mémoire de maîtrise / thèse de doctorat
Brochure / livret / feuillet / dépliant
Cartes d'exposition
Site Internet

Tableau 8. Légende des catégories de couleurs de lignes.

En ce qui a trait aux colonnes, elles sont divisées en plusieurs catégories. Les colonnes A, B, C et D permettent de visualiser les dates (année, mois, jour et saison). La colonne E est réservée aux titres des œuvres. Les titres des cartels d'exposition, généralement éponymes de l'œuvre ou de l'exposition, s'y trouvent également inscrits dans une autre couleur. La colonne F est consacrée aux titres d'articles (de périodiques, de quotidiens et d'articles en ligne). La colonne G est consacrée aux titres de monographies, de catalogues (solo et collectifs), de dépliants, de mémoires et de thèses. La colonne H indique les titres de chapitres, ce qui permet de comptabiliser les textes selon les auteures et non selon les publications uniquement. La colonne I est nommée « Évènements » et permet de marquer les diplômes, les prix/distinctions ainsi que les noms d'expositions solos, collectives ou commissariées par Nadia Myre. La colonne J permet de répertorier le lieu de chacun des événements nommés dans la

colonne précédente. Les colonnes K, L et M permettent de localiser autant les événements que les publications selon la ville, la province (ou État s'il y a lieu) et le pays. N permet d'inscrire la maison d'édition pour les différentes publications ou le titre du quotidien ou de la revue. Les colonnes O et P permettent d'inscrire le nom et le prénom des auteures. Q permet d'identifier les textes d'auteurs autochtones pour ainsi obtenir une statistique à ce sujet. Les deux qui suivent, R et S, permettent de noter la langue d'origine (anglais ou français) et de préciser s'il y a une traduction dudit texte.

Ensuite viennent les catégories d'analyse. Certes, ces catégories ont été créées de manière plus subjective et ne relèvent pas de faits comme les précédentes. Cependant, tout au long de cette recherche nous avons ajouté de nouvelles catégories et revisité l'ensemble des textes qui avaient déjà été classifiés. Ces catégories servent de grille d'analyse et servent à comprendre de quelle manière est construite l'historiographie de Nadia Myre. Les colonnes T et U servent à noter si l'auteure utilise le terme « réappropriation » (ainsi que ses déclinaisons : réapproprié, réapproprie, etc.) et le terme « appropriation » (ainsi que ses déclinaisons : approprié, approprie, etc.). Lorsqu'une auteure utilise l'un de ces termes, un « 1 » est alors placé dans la case prévue à cet effet. Sinon, l'espace est laissé vide. La colonne V permet de notifier s'il s'agit d'un texte considéré important de manière à séparer les textes où est simplement nommée Myre des textes où l'auteure développe à propos de l'artiste ou de l'œuvre. Par exemple, une citation de Sonia Robertson par Jonathan Lamy : « Puis trois artistes autochtones du Québec, Sophie Kurtness, Nadia Myre et moi, sommes allées au Mexique au printemps 2014. Le projet s'étendait d'un équinoxe à l'autre »¹⁸⁶ a été classée dans la catégorie « pas important » puisque l'on apprend avant tout que Sonia Robertson et Nadia Myre ont pris part à une exposition

¹⁸⁶ Jonathan Lamy (a), « L'effervescence en art à Mashteuiatsh. Entrevue avec Sonia Robertson », *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 54-56.

ensemble au Mexique. Cette information factuelle ne propose aucun approfondissement sur le sujet. Un autre exemple serait un article de James Adams qui ne fait qu'informer les lectrices à propos de la nomination de Nadia Myre pour le prix Sobey : « The familiar includes Montreal's Nadia Myre, a multidisciplinary artist of Algonquin heritage named to the Sobey long list in 2011, 2012 and 2013, [...] »¹⁸⁷. Les textes jugés importants sont ceux qui développent un propos original à propos de l'œuvre ou de l'artiste. Cette qualification sert à séparer les textes qui développent un propos de ceux qui renvoient à sa pratique ou à une œuvre uniquement.

J'ai créé cinq catégories d'analyse qui permet de classer les textes en ce qui a trait à leur aspect politique. Les colonnes W, X, Y, Z, AA et AB recourent les questionnements politiques et identitaires. Ces colonnes représentent cinq questions se répondant par un « oui » ou un « non » dans la feuille de calcul. D'abord, la colonne intitulée « L'auteure a un discours politique ou contestataire sur l'œuvre » : dans ce cas-ci, il s'agissait de dénoter les usages d'un discours politique original, tels que traiter des impacts du colonialisme, traiter de la perte de la langue ou traiter du racisme à travers la description d'une œuvre. Par exemple, Marie-Ève Marchand écrit à propos de l'*Indian Act Project* :

Myre dénonce ici la suprématie de l'écriture comme moyen de domination, tout en gardant l'idée de communication comme fondamentale. C'est aussi l'occasion de se réapproprier sa propre image, façon métaphorique de pointer du doigt un savoir que depuis longtemps les blancs, qui possédaient de nombreuses colonies, produisaient, et ce, souvent au détriment des concernés.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Adam James (b), « Newcomers and Familiar Names Top Sobey Shortlist ». *Globe and Mail*, 4 juin 2014, L3

¹⁸⁸ Marie-Ève Marchand, « Prendre sa place : l'installation comme œuvre et comme pratique identitaire chez deux artistes amérindiennes au Québec » (Mémoire de M.A., Université Laval, 2008), 70, <http://www.theses.ulaval.ca/2008/25389/>.

La colonne « L’auteure traite de l’aspect identitaire de façon politique » permet d’effectuer une distinction entre les propos, parfois flous, concernant les œuvres et ceux concernant l’artiste et sa démarche. Par exemple, Emily Falvey écrit à propos de la perception identitaire par le champ de l’art :

The symbolic recognition of the Sobey Art Award thus does little to challenge longstanding, systemic inequalities that continue to marginalize Indigenous agency. Truly recognizing Indigenous peoples means changing the existing power dynamic at its most basic level.¹⁸⁹

Afin de réduire les données aberrantes potentielles, la catégorie « Description politique de l’œuvre [reprise des propos de l’artiste ou d’autres auteures] » a été créée afin de séparer les prises de position originales des auteures de celles où la stratégie de la citation est utilisée. Un article de Warren May utilise uniquement la citation lors d’une entrevue avec la commissaire Wanda Nanibush lorsque cette dernière traite de l’œuvre de Myre :

“This amazing artist” is based in Quebec, but has a video piece at the AGO, which is a “sort of a play on the national anthem”, analyzing the lyrics “home and native land”, Nanibush said. The Algonquin artist states on her website that her work is “inspired by participant involvement as well as recurring themes of identity, language, longing and loss”.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Emily Falvey, « Nadia Myre Fuses the Personal and the Political, » *Canadian Art*, 11 novembre 2015, <http://canadianart.ca/features/nadia-myre-fuses-the-personal-and-the-political/>.

¹⁹⁰ Warren May, « Meet the AGO’s first curator of indigenous art, Wanda Nanibush, » *Metro Toronto*, 3 août 2016, <http://www.metronews.ca/news/toronto/2016/08/03/meet-the-first-ago-curator-of-indigenous-art-wanda-nanibush.html>.

Plusieurs des cas analysés présentent à la fois des reprises de propos d’auteures ainsi que des propos originaux, mais cette colonne permet justement de départir les différents types de stratégies dans les cas échéants.

Les colonnes AC et AD servent à noter si l’analyse de l’œuvre est détaillée ou brève. Par exemple, l’article de Jérôme Delgado à propos du prix Sobey décrit brièvement l’*Indian Act Project* :

Active depuis une quinzaine d’années, Nadia Myre s’est fait un nom avec un travail en perles, intitulé *Indian Act* (2000-2003), projet monumental par ce qu’il a exigé comme temps d’exécution et par sa portée politique. Les couleurs politisées de son art ne se sont jamais démenties. C’est du moins ce que montre une exposition en cours au centre Oboro, à Montréal, d’où ressortent « les processus de remémoration et de guérison », comme le soulignait la collègue Marie--Ève Charron dans *Le Devoir* du 15 novembre dernier.¹⁹¹

Les colonnes AE, AF, AG, AH, AI et AJ servent à répertorier les différentes significations des termes « appropriation » et « réappropriation ». J’ai donc été en mesure de retracer six différents usages de ces termes : « Utilise appropriation pour traiter du colonialisme », « Utilise appropriation pour référer au post-modernisme », « Utilise appropriation pour traiter des traditions », « Utilise appropriation pour traiter de subversion », « Utilise réappropriation pour traiter des traditions » et « Utilise réappropriation pour traiter du colonialisme (subversion) ».

¹⁹¹ Jérôme Delgado (g), « Nadia Myre reçoit le prix Sobey. » *Le Devoir*, 20 novembre, 2014, <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141120%c2%b7LEW%c2%b7012>

Finalement, les colonnes AK à DP représentent l'ensemble des œuvres ou expositions mentionnées à travers les textes. Ceci permet de répertorier les différents types de propos selon chacune des œuvres majeures. Il est donc possible de comptabiliser les différences entre les écrits sur l'*Indian Act Project* et le *Scar Project*, par exemple.

Analyse des textes : Parvenir à déjouer la subjectivité

Comme il a déjà été mentionné, il est difficile de proposer une analyse empirique lorsqu'il s'agit d'analyser les propos de certaines auteures, l'analyse de ces textes étant inévitablement teintée de la subjectivité de la lectrice. Pour limiter l'impact de celle-ci, une méthodologie stricte a été mise en place dans le but d'obtenir une analyse quantitative, mais aussi qualitative des plus justes.

Pour ce faire, il a notamment été question d'ajouter la catégorie « Description politique de l'œuvre [reprise des propos de l'artiste ou de d'autres auteures] » puisque plusieurs textes comprenaient un propos politique qui ne provenait que d'une citation tierce. Cette catégorie permet alors de constater visuellement quelles auteures utilisent uniquement la stratégie de la citation au profit de la création d'un contenu original.

En ce qui a trait à la catégorisation des propos, l'étude des textes se concentre uniquement sur les écrits qui traitent directement de l'œuvre de Myre. Un texte politisé qui ne ferait que citer l'*Indian Act Project* (par exemple dans une énumération d'œuvres ou encore uniquement dans une note de bas de page) n'a pas été compilé puisqu'il ne s'agit pas d'une analyse politique de l'œuvre à proprement parlé. Certains des textes recueillis comptant plus de 300 pages, l'analyse de

l'ensemble des propos aurait risqué de modifier les résultats. Dans ces cas-ci, l'outil de recherche de mots dans les textes numérisés a été d'une grande aide. Par exemple, le mémoire de Karen Benbassat, *An eye for An I: Contemporary art, Memory and Pedagogy* compte 90 pages et le cas précis de Myre est discuté uniquement dans le quatrième chapitre où l'auteure réfléchit sur l'exemple de l'*Indian Act* en complément au travail de Lawrence Paul Yuxweluptun. C'est donc cette section du travail de Benbassat qui a été étudiée et compilée.

Plusieurs relectures des différentes sources ont été effectuées au long du projet ainsi qu'une dernière — à l'aveugle — au moment de compiler les statistiques finales. Cet exercice n'a altéré qu'une infime partie des données (entre 5 et 10 textes) qui se sont subies quelques modifications de catégorisation.

PLANCHES

Planche 1. **Nadia Myre**, Indian Act Project, 2000 à 2003. 56 éléments, perles de rocaille, feutre, fil, copie de la Loi sur les Indiens (S.R., chapitre 1 à 5, 1985), papier, 46 x 38 x 5 cm chaque élément.

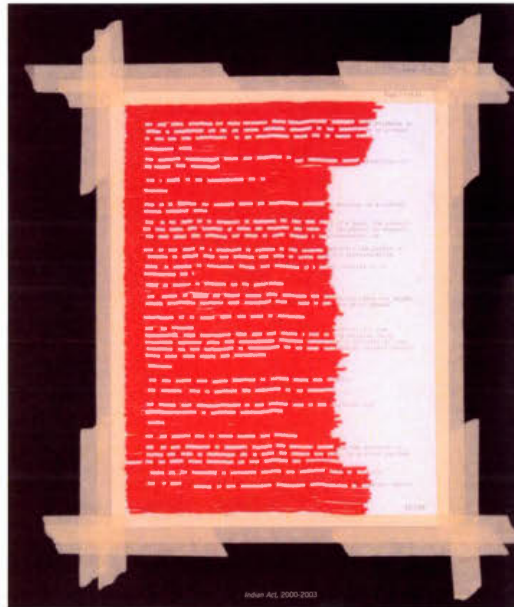


Planche 2. Nadia Myre, *History in Two Parts*, 2000. Écorce de bouleau, cèdre, frêne, racines et gomme d'épinnette, aluminium. 427 x 121 x 90,5 cm.



Planche 3. Nadia Myre. *Portrait in motion*, 2002. Film mini DV transféré sur DVD.
Caméra : Chang Wan Wee, Marx Kruiz. Montage : Jack Hackel. 2 min. 30 sec. Édition de 5.



Planche 4. **Nadia Myre.** *Scar Project*, 2005 à 2013.
Techniques mixtes sur toile, textes, 20 x 20 cm chaque
élément.

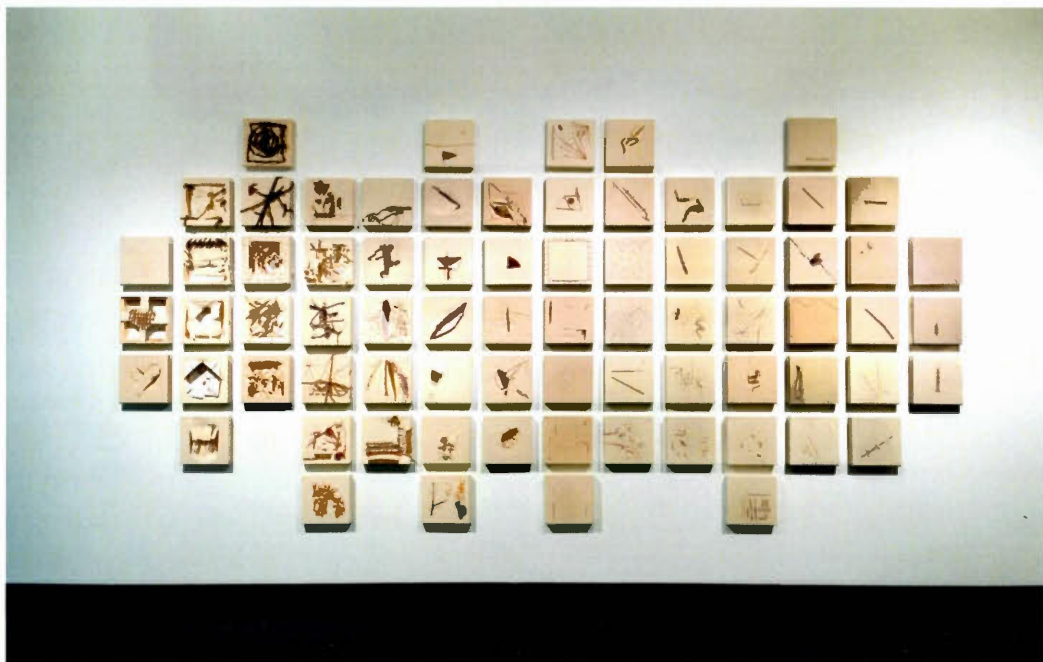
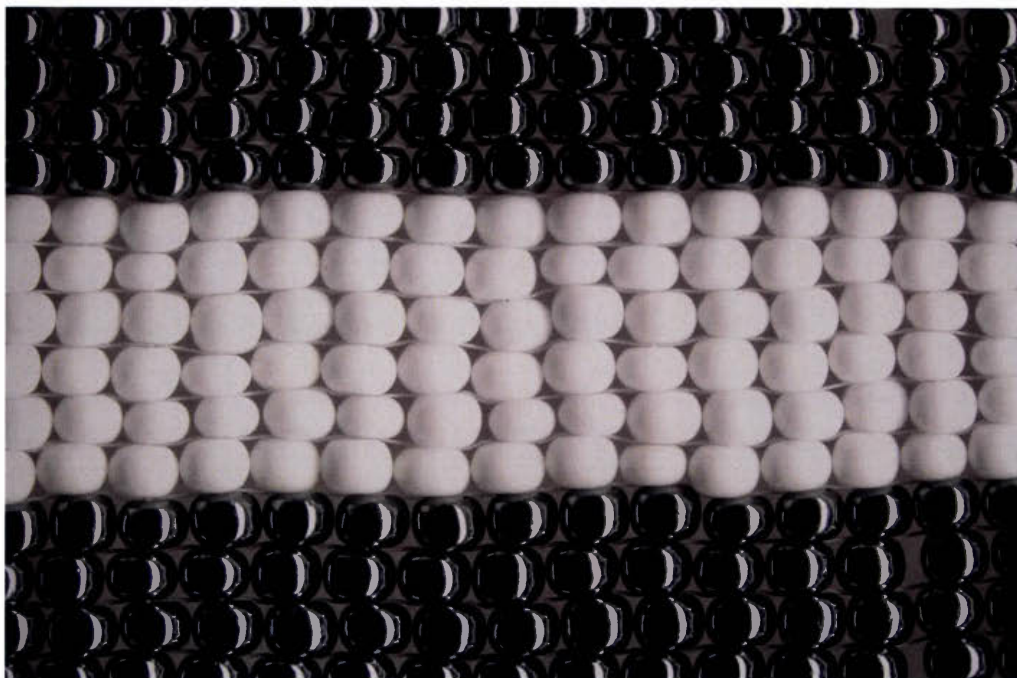
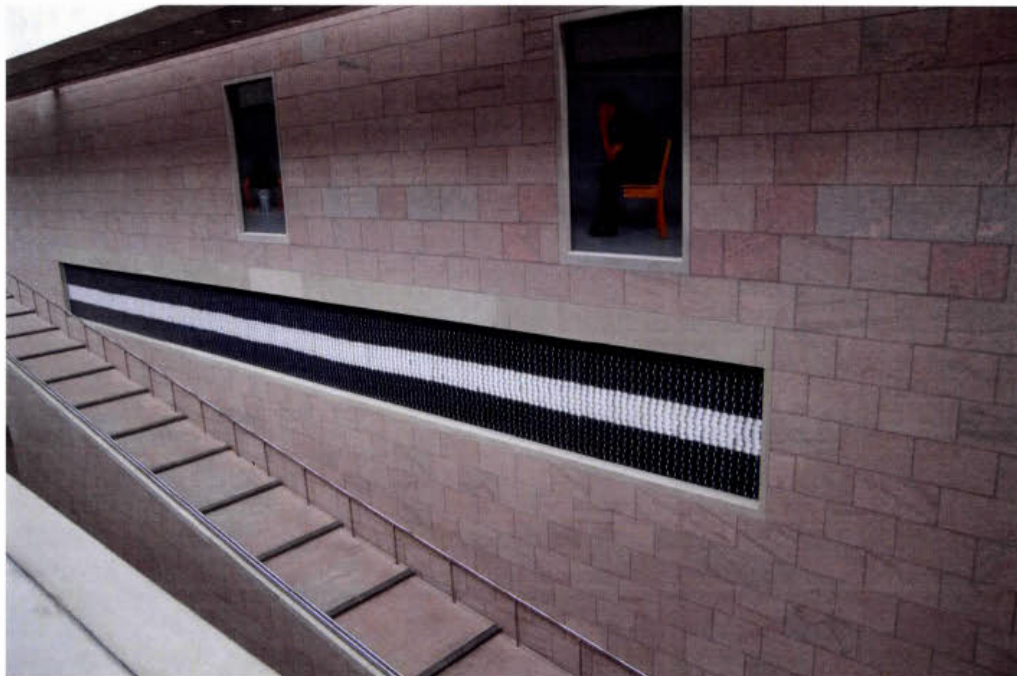


Planche 5. Nadia Myre, *For Those Who Cannot Speak : The Water, The Land, The Animal and the Future Generations*, 2013. Perles de rocailles, fil. Impression numérique.



MEDIAGRAPHIE

* Sources incluses dans la feuille de calcul Excel disponible dans l'Annexe B (DVD).

Articles de journaux

*Adams, James. "B.C.-born artist wins Sobey Art Award: The \$50,000 prize is generally regarded as the outstanding honour for young or younger contemporary artists in Canada". *The Globe and Mail*, 2 novembre 2016, A4.

*Adams, James (a). "National Gallery takes over Sobey Art Award". *The Globe and Mail*, 3 décembre 2015, L2.

*Adams, James (b). "Newcomers and familiar names top Sobey short list". *The Globe and Mail*, 4 juin 2014, L3.

*Adams, James (c). "Toronto-based artist wins Sobey Art Award". *The Globe and Mail*, 29 octobre 2015, A10.

*Adams, James (d). "Nadia Myre wins \$50,000 Sobey Art Award". *The Globe and Mail*, 22 novembre 2014, R10.

*Adams, James (e). "Exploding the box: Sakahan, the biggest single exhibition in the SGC's history, aim to change people's expectation of what constitutes indigenous art". *The Globe and Mail*, 18 mai 2013, R5.

*Anderson, Jack. "Meeting of the cultures". *Leader Post*, 23 octobre 2002. <http://search.proquest.com/docview/349715944?accountid=8612>

*Blais, Marie-Christine. « Sur la montagne en forme de wigwam ». *La Presse*, 8 juillet 2001, B3.

*CBC. "Nadia Myre of Quebec wins 2014 Sobey Art Award Aboriginal multidisciplinary artist receives \$50K top prize". *CBC Manitoba*, 19 novembre 2014. <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/nadia-myre-of-quebec-wins-2014-sobey->

art-award-1.2841331

*CBC (a). « The Sobey Art Award: The New Masters, Part 1 ». *CBC Radio*, 13 avril 2005. <https://www.cbc.ca/radio/ideas/the-2014-sobey-art-award-the-new-masters-part-1-1.4547461>

*Chapsal, Agnès. « Identités multiples : Exposition Akakonhsa' Fabuleux Dédoubléments ». *24 h*, 27 mai 2013, 5.

*Charron, Marie-Ève. « Éloquents défauts de fabrication ; L'artiste Nadia Myre à la recherche d'un héritage autochtone dans les collections du Musée McCord ». *Le Devoir*, 27 février 2016. http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160227%c2%b7LE%c2%b72016-02-27_463983

*Charron, Marie-Ève (a). « Entreprendre la guérison en libérant la parole ; Nadia Myre, en nomination au prix Sobey, fait un brillant retour à Oboro ». *Le Devoir*, 15 novembre 2014. http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141115%c2%b7LE%c2%b72014-11-15_423809

*Charron, Marie-Ève (b). « Musées - Une saison sous le signe de l'anthropologie ». *Le Devoir*, 16 janvier 2016, E11.

*Clément, Éric. « Ce hasard qui crée des choses ». *La Presse*, 7 mai 2011, 17.

*Clément, Éric (a). « L'art actuel est aussi autochtone ». *La Presse*, 13 juillet 2013. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720130713%c2%b7LAA%c2%b7202>

*Clément, Éric (b). « L'art contemporain sur papier ». *La Presse*, 7 avril 2012, 17.

*Clément, Éric (c). « La cité des communautés à l'honneur ». *La Presse+*, 15 février 2014, Arts écran 14.

*Clément, Éric (d). « Le MBAM sous le signe de la paix en 2017 ». *La Presse*, 12 décembre 2016.

<http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720161212%c2%b7CY%c2%b75050594>

*Clément, Éric (e). « La montée en puissance ». *La Presse*, 30 avril 2016. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160430%c2%b7LAA%c2%b7c792fda3d94ab11684c867c7e9a680ad>

*Clément, Éric et Mario Cloutier. « Virée des galeries : Nadia Myre et la famille Szilasi ». *La Presse*, 14 novembre 2014. <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201411/14/01-4819063-viree-des-galeries-nadia-myre-et-la-famille-szilasi.php>

*Cloutier, Mario. « Nadia Myre : choc culturel ». *La Presse*, 9 avril 2016. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160409%c2%b7CY%c2%b74969137>

*Cloutier, Mario (a). « Voix autochtones : les enfants de Riel ». *La Presse*, 4 mai 2016. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720160504%c2%b7CY%c2%b74978037>

*Cloutier, Mario (b). « Guérisseuse d'âmes » *La Presse*, 14 novembre 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141114%c2%b7LAA%c2%b7101>

*Cloutier, Mario (c). « L'engagement » *La Presse*, 22 février 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720140222%c2%b7LA%c2%b70163>

*Cloutier, Mario (d). « Les artistes de l'année : Nadia Myre, la persévérante ». *La Presse*, 20 décembre 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141220%c2%b7CY%c2%b74829973>

*Cloutier, Mario (e). « Nadia Myre la persévérante ». *La Presse*, 20 décembre 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141220%c2%b7LAA%c2%b7233>

*Corriveau, Émilie. « Musée McCord - Identités autochtones, identité d'une ville ; Une importance collection permet des lectures historiques ». *Le Devoir*, 30 mars 2013.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720130330%c2%b7LE%c2%b72013-03-30_374335

*Delgado, Jérôme. « Arts visuels — Nadia Myre reçoit le prix Sobey ; D'origine algonquaine, la lauréate traite de la blessure et de la résilience ». *Le Devoir*, 20 novembre 2014.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141120%c2%b7LE%c2%b72014-11-20_424407

*Delgado, Jérôme (a). « Codes secrets ». *La Presse*, 19 septembre 2004, 3.

*Delgado, Jérôme (b). « Exposition - Mohawks, Cheyennes, Algonquins... et artistes ». *Le Devoir*, 21 janvier 2012.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720120121%c2%b7LE%c2%b720120121_c8_cheyennes

*Delgado, Jérôme (c). « La différence indigène ». *Le Devoir*, 25 mai 2013.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720130525%c2%b7LE%c2%b72013-05-25_378889

*Delgado, Jérôme (d). « Langue de perles ». *Le Devoir*, 9 mai 2009, E6.

*Delgado, Jérôme (e). « Montréal Terre Iroquoise ». *Le Devoir*, 3 avril 2009, E1.

*Delgado, Jérôme (f). « Nadia Myre, dernière Québécoise en lice pour le Sobey ». *Le Devoir*, 5 juin 2014.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720140605%c2%b7LE%c2%b72014-06-05_410120

*Delgado, Jérôme (g). « Nadia Myre reçoit le prix Sobey » *Le Devoir*, 20 novembre 2014. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/424407/arts-visuels-nadia-myre-recoit-le-prix-sobey>

*Delgado, Jérôme (h). « Trente ans de Loto-art ». *Le Devoir*, 9 février 2009, B8.

*Delgado, Jérôme (i). « Verbaliser ou murmurer ». *Le Devoir*, 20 juin 2009, E7.

Delvaux, Marine. « Le silence d'un gouvernement indifférent ». *Le Devoir*, 27 août 2014. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/416894/femmes-autochtones-le-silence-d-un-gouvernement-indifferent>

*Desloges, Josianne. « Crypter l'intime et l'afficher ». *Le Soleil*, 15 mars 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720140315%c2%b7LS%c2%b70107>

*Desloges, Josianne (a). « En territoire AMI ». *Le Soleil*, 27 novembre 2013. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720131127%c2%b7LS%c2%b70056>

*Dunlop, Morgan. “Gilles Vigneault-inspired carpet makes it to Canada House”. *CBC Montréal*, 26 février, 2015. <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/gilles-vigneault-inspired-carpet-makes-it-to-canada-house-1.2974513>

*Everett-Green, Robert. “Breaking from tradition: Montreal exhibit begins from an analysis of a great wrong to create something both critical and hopeful” *The Globe and Mail*, 19 mars 2016, R3.

*Everett-Green, Robert (a). “Anishinaabe artists rock the AGO in bold new exhibition”. *The Globe and Mail*, 21 août 2014, L1.

Ferland, Denis. « Harper taxé de discrimination pour son refus d'enquêter sur les meurtres de femmes autochtones ». *Radio-Canada.ca*, 22 août 2014. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/681361/meurtres-femmes-autochtones-refus-enquete-publique-harper-discrimination>

*Gessel, Paul. « Beauty & the bulge ». *The Ottawa Citizen*, 17 mars 2005, E1.

*Gessel, Paul (a). “Contemporary aboriginal art finally gets an Ottawa showing”. *The Ottawa Citizen*, 14 juin 2007, G1.

*Goddard, Peter. "Reason and passion of Joyce Wieland: Canada's great film artist gets her due, again, in new shows". *Toronto Star*, 30 juin 2011, E7.

*Godin, Sandra. "Des artefacts de nouveau sous les projecteurs". *Journal de Québec*, 18 novembre 2014, 2.

*Godin, Sandra (a). « Les artistes permanents se partagent les murs ». *Journal de Québec*, 30 novembre 2013, 6.

*Gopnik, Blake. "New 'Vantage Point' show at American Indian Museum shows off symbolic power". *Washington Post*, 10 octobre 2010.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/07/AR2010100707690.html?noredirect=on&sid=ST2010100803850>

*Gravel, Anne-Marie. « L'identité interpelle les artistes ». *Le Progrès*, 2 octobre 2011, 38.

*Heurtault, Caroline. « À la source de l'art vidéo ». *Le Havre Presse*, 14 juin 2013, 27.

*Houde, Isabelle. « Au cœur de notre histoire ; Un condensé, en attendant la réouverture du MCQ ». *Le Soleil*, 18 novembre 2014, 32.

*Johnson, Ken. « Beyond Stereotypes: 21st-Century Indian Artists ». *The New York Times*, 20 juin 2008, E33.

*La Presse canadienne. « Montreal's Nadia Myre wins \$50,000 Sobey Art Award ». *The Chronicle Herald*, 20 novembre 2014.

http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141121%c2%b7HH%c2%b7nov21new-3734075_txt0000

La Presse canadienne (a). « Nunavut — Le suicide doit être une urgence de santé publique, dit la coroner ». *Le Devoir*, 28 septembre 2015.
<https://www.ledevoir.com/societe/sante/451201/nunavut-le-suicide-doit-etre-une-urgence-de-sante-publique-dit-la-corer>

La Presse canadienne (b). « Femmes autochtones : un éventail d'études viendrait contredire Stephen Harper ». *Radio-Canada.ca*, 3 septembre 2014. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/682992/femmes-autochtones-etudes-contrredisent-stephen-harper>

*Lafrance, Roger. « Dix artistes amérindiens pour souligner la grande Paix de Montréal ». *L'Œil Régional*, 7 juillet 2001, 26.

*Lamarche, Bernard. « À marquer de pierres blanches ». *Le Devoir*, 19 janvier 2007, C10.

*Lamarche, Bernard (a). « D'histoire et d'exotisme ». *Le Devoir*, 28 août 2004. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720040828%c2%b7LE%c2%b762349>

*Lamarche, Bernard (b). « L'art autochtone à l'UdeM ». *Le Devoir*, 4 février 1999, B8.

*Landry, Mike. "Sackville artist named finalist for national art award". *Telegraph Journal*, 5 juin 2014, A6.

*Lehmann, Henry. "Art the medium now for Gabriel Oka-crisis spokesman conveys: First Nations perspective by painting". *The Gazette*, 15 juin 2002, I3.

*Lehmann, Henry (a). "Quebec's other solitudes embrace". *The Gazette*, 24 novembre 2001, I6.

*Lepage, Jocelyne. "Art autochtone : au-delà des clichés". *La Presse*, 28 janvier 2012, 17.

*Leyden-Cochrane, Steven. "Burning bright". *Winnipeg Free Press*, 2 juin 2016. <https://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/arts/burning-bright-381610261.html>

*Leyden-Cochrane Steven (a). "They're all winners ; Showcase of Sobey art award highlights thought-provoking work from across Canada". *Winnipeg Free Press*, 20 novembre 2014. <https://www.winnipegfreepress.com/opinion/columnists/Theyre-all-winners-283345541.html>

*Macpherson, Collen. "At the Galleries". *Star*, 15 novembre 2008, E14.

*Martel, Denis. « Au fil de mes jours ». *Journal de Québec*, 13 février 2005, 55.

*Melton, Marissa. "Quebec museum offers new connections to culture". *The Voice of America*, 26 juin 2016. <https://www.voanews.com/a/quebec-museum-art-culture-francophone/3392894.html>

*Paquin, Marie-Hélène. "L'art autochtone féminin célébré avec Nikiwin". *Le Citoyen Vallée de l'Or*, 16 juillet 2014. <http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720140716%c2%b7QCB%c2%b70035>

*Parée, Isabelle. « Le vêtement, reflet de l'âme et de l'identité : Au Musée McCord, une nouvelle exposition permanente est consacrée aux autochtones ». *Le Devoir*, 1 mai 2013. http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720130501%c2%b7LE%c2%b72013-05-01_377039

*Pohl, John. "Indigenous groups speak to universal concerns; Giant exhibition at National Gallery focuses on identity and power". *The Gazette*, 17 août 2013, E5.

*Pohl, John (a). "Aboriginal artists explore their language". *The Gazette*, 14 janvier 2012, F5.

*Pohl, John (b). "Come on in, through the door in the ceiling; Award finalist Alain Païement invites viewers to explore human spaces from above". *The Gazette*, 28 avril 2012, E3.

*Pohl, John (c). "Glass is full of possibilities in exhibitions; Chihuly display is the showcase of the summer". *The Gazette*, 25 mai 2013, E5.

*Pohl, John (d). "It's all in the timing for conceptual artist; Bernatchez reflects on mortality and renewal". *The Gazette*, 5 novembre 2011, F2.

*Pohl, John (e). "New exhibitions kick off a new year; Feininger retrospective, aboriginal works and more". *The Gazette*, 7 janvier 2012, F8.

Prince, David. « Pour oublier les pensionnats, elle retourne vivre en forêt ». *Journal de Montréal*, 7 juin 2015. <http://www.journaldemontreal.com/2015/06/07/pour-oublier-les-pensionnats-elle-retourne-vivre-en-foret>

*Radio-Canada. « L'art pour changer les perceptions ». *ICI Radio-Canada — Bas-Saint-Laurent*, 20 novembre 2015. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/750541/mediation-culturelle-centre-artistes-carleton-gaspesie-autochtones>

*Radio-Canada (a). « L'artiste algonquaine établie à Montréal Nadia Myre remporte le prix Sobey ». *Radio-Canada.ca*, 20 novembre 2014. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/694760/nadia-myre-prix-sobey>

*Radio-Canada (b). « Quatre visages des identités autochtones ». *Radio-Canada.ca*, 20 novembre 2015. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/750683/identites-autochtones-gaspesie-micmac-quebec>

Radio-Canada (c). « Manifestation autochtone contre la nouvelle loi C-45 ». *Radio-Canada Québec*, 21 décembre 2012. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/593155/manifestation-premieres-nations-radio-can-qc>

*Redfern, Christine. « Aboriginal alumni small in number, big in impact; Concordia grads' work raises serious issues about identity and sovereignty while using whimsical humour ». *The Gazette*, 7 juin 2008, E8.

*Redfern, Christine (a). "Exhibition reminds us city is aboriginal, too". *The Gazette*, 21 mars 2009, E4.

*Roberts, Lorne. "First Nations arts renaissance underway". *Winnipeg Free Press*, 9 novembre 2006, D7.

*Semenak, Susan. "A new way to buy art". *The Gazette*, 19 novembre 2016, H1.

*Siberok, Martin. "Algonquin artist Nadia Myre recovers Indigenous identity". *The Nation*, 1 mars 2016, <http://www.nationnews.ca/recovering-identity-with-algonquin-artist-nadia-myre/>

*Smith, Andrea. "Beaded condom a symbol of tagging back sexuality". *The Winspeaker*, 1 décembre 2014. http://nouveau.eureka.cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/Link/gestion1/news%c2%b720141201%c2%b7WS%c2%b718_art_01

*Tendland, Amelie. « Hochelaga revisité : Montréal, terre amérindienne ». *Journal alternative*, Avril 2009, 6.

*Vallet, Stéphanie. « Arts : La rentrée ». *La Presse*, 14 janvier 2012, 13.

*Walker, Connie. "Three aboriginal artists on Sobey Art Award longlist". *CBC*, 15 avril 2014. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/three-aboriginal-artists-on-sobey-art-award-longlist-1.2610913>.

*Warren, May. "Meet the AGO's first curator of indigenous art, Wanda Nanibush". *Metro Toronto*, 8 mars 2016, <http://www.metronews.ca/news/toronto/2016/08/03/meet-the-first-ago-curator-of-indigenous-art-wanda-nanibush.html>

*White, Mary. "First Nations artists revisit the 1876 Indian Act". *Windspeaker*, Octobre 2009, 2.

*Whittaker, Stephanie. "A great place for dinner parties". *The Gazette*, 28 janvier 2008, F3.

*Whyte, Murray. "The other Group of Seven". *Toronto Star*, 14 mai 2015, E3.

*Whyte, Murray (a). "Nadia Myre takes home 2014 Sobey Art Award". *Toronto Star*, 20 novembre 2014, E6.

*Whyte, Murry (b). "The Art of resilience". *Toronto Star*, 28 décembre 2016, E1.

Articles de périodiques

Alfoldy, Sandra. « The Commodification of William Morris: Emotive Links in a Mass-Produced World ». *RACAR : revue d'art canadienne/ Canadian Art Review* 27, no. 1/2 (2000): 102–110.

*Anfam, David. « The American West. Compton Verney ». *The Burlington Magazine* 147, no. 1231 (2005): 693–695.

Anten, Todd. “Self-Disparaging Trademarks and Social Change: Factoring the Reappropriation of Slurs into Section 2(a) of the Lanham Act”. *Columbia Law Review* 106, no. 2 (2006): 388–434.

*Arnaud, Aurélie. « Féminisme autochtone militant : Quel féminisme pour quelle militance ? ». *Nouvelles pratiques sociales* 27, no. 1 (2014) : 211-222.

*Beaudet, Pascale. « Sentier Art 3 ». *Espace : Art actuel*, no 95 (2011) : 44-45.

Bergeron, Marie-Andrée et Amélie Descheneau-Guay. « Féminiser la langue française, une lutte contre l’oppression ? ». *Relations*, no. 775 (2014) : 38-39.

Berthelet, Charles. « Le langage n’est pas neutre : Petit guide de rédaction féministe ». *Féminétudes : Revue féministe étudiante pluridisciplinaire*, (septembre 2014) : 1-8.

*Bouchard, Anne-Marie. « Nadia Myre, The Scar Project et Beat Nation ». *ETC*, no. 101 (2014) : 40-43.

*Capell, David. « L’invention de la ligne. L’Indian Act de Nadia Myre ». *Parachute*, no. 111 (2003) : 98-110.

*Charce, Chloëe. « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire ». *ETC*, no. 96 (2012) : 25-29.

*Collet, Anne. « Nadia Myre: A History of Unequal Halves ». *Kunapipi : Journal of post-colonial writing* 2, no. 25 (2003): 86–127.

*Dubois, Anne-Marie. « La Biennale d'art contemporain autochtone, Culture Shift — Une révolution culturelle ». *Esse arts + opinions*, no. 88 (2016): 107.

*Falvey Emily. “Nadia Myre Fuses the Personal and the Political”. *Canadian Art*, 11 novembre, 2015. <https://canadianart.ca/features/nadia-myre-fuses-the-personal-and-the-political/>

*Fowler, Cynthia. “Materiality and Collective Experience: Sewing as Artistic Practice in Works by Marie Watt, Nadia Myre, and Bonnie Devine”. *American Indian Quarterly* 34, no. 3 (2010): 344–364.

*Franco, Marie-Charlotte. « D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain ». *Inter : art actuel*, no. 122, (2016) : 30-33.

*Fraser, Marie. « Le mouvement de la mémoire dans l'œuvre de Nadia Myre ». *Protée* 32, no. 1 (2004) : 31-38.

Galinsky, Adam D., Kurt Hugenberg, Carla Groom et Galen Bodenhausen. “The Reappropriation of Stigmatizing Labels: Implications for Social Identity”. *Research on Managing Groups and Teams* 5, (2003): 221–256.

*Genest, Catherine. « Vu photo : travail d'équipe ». *Voir*, 14 septembre, 2016. <https://voir.ca/chroniques/2016/09/14/vu-photo-travail-dequipe/>

*Gomez, Enrico. « Art Mûr, Scope, New York, March 6—March 10, 2013 ». *Esse arts + opinions*, no. 78 (2013): 79.

Henzi, Sarah. « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 35, no. 2 (2010) : 76-94.

Heyd, Thomas. « Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, no. 1 (2003): 37–46.

*Huglo, Marie-Pascale et Johanne Villeneuve. « Présentation : Mémoire et médiations ». *Protée* 32, no. 1 (2004) : 5-6.

*Jacobson-Konefall, Jessica R. "Translating Indigenous Civic Ecologies". *Tusaaqi: A Translation Review* 3, no. 3 (2014): 66–87.

*Jérôme, Laurent et Élisabeth Kaine. « Représentations de soi et décolonisation dans les musées : quelles voix pour les objets de l'exposition C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle (Québec) ? ». *Anthropologie et Sociétés* 38, no. 3 (2014) : 231-252.

*Jérôme, Laurent. « Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal ». *Anthropologica* 57, no. 2 (2015): 327–339.

Kahlo, Frida et Kate Kollwitz. « Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls ». *Getty Research Journal*, no. 2 (2010): 203–208.

Kennedy, Randall L. « Who Can Say 'Nigger'? And Other Considerations ». *The Journal of Blacks in Higher Education*, no. 26 (1999–2000): 86–96.

Kovach, Margaret, Jeannine Carriere, M. J. Barrett, Harpell Montgomery et Carmen Gillies. « Stories of Diverse Identity Locations in Indigenous Research ». *International Review of Qualitative Research* 6, no. 4 (2013): 487–509.

Lamothe, Jacqueline et Céline Labrosse. « Un fragment de féminisme québécois des années 1980 : La féminisation linguistique ». *Des femmes de la francophonie* 5, no. 1 (1992). id.erudit.org/iderudit/057676ar

*Lamy, Jonathan. « Avant-propos ». *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 2-3.

*Lamy, Joathan (a). « L'effervescence en art à Mashteuiatsh. Entrevue avec Sonia Robertson ». *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 54-56.

*Leblanc, Véronique. « Manif d'art 7, Résistance. Et puis, nous avons construit de nouvelles formes, Québec, du 3 mai au 1er juin 2014 ». *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, no. 98 (2014) : 85-86.

Lewis, Amanda. "There is no 'race' in the schoolyard: Color-Blind Ideology in an (almost) White School". *American Educational Research* 38, no. 4 (2001): 731–811.

Lewis, Amanda (a). "What Group?" Studying Whites and Whiteness in the Era of 'Color-Blindness'. *Sociological Theory* 22, no. 4 (2004): 623–646.

*Loncol-Daigneault, Caroline. « Croire et accroires. Entêtement et transfigurations du spirituel dans l'art actuel ». *ETC*, no. 96 (2012) : 6-16.

Luo Amy, Alison Cooley et Caoimhe Morgan-Feir. "Canada's Galleries Fall Short: The Not-So Great White North". *Canadian Art*, 21 avril 2015.
<https://canadianart.ca/features/canadas-galleries-fall-short-the-not-so-great-white-north/>

*McMaster, Gerald. "All our relations". *Canadian Art*, 28 juin 2012, 76-81.

*Morin, Carole. « "Femmes artistes" : Nadia Myre ». *Premières en affaires* (2014).
<http://premieresenaffaires.com/Femmes-artistes-Nadia-Myre>

*Myre, Nadia. « Baliser le territoire ». *Invitation* 7, no. 3 (2012) : 2-30.

*Neumark, Devora. « Reprendre le fil de la trame narrative : faire entendre et mobiliser les récits personnels dans la sphère publique ». *Recherches féministes* 27, no. 2 (2014) : 115-133.

*Pageot, Édith-Anne. « D'un quiproquo à l'autre : mises au point sur la notion de folklore dans son rapport à l'art contemporain ». *ETC*, no. 92 (2011) : 18-22.

*Parouty-David, Françoise. « Mémoire et médiations ». *Protée* 32, no. 1 (2004) : 104-106.

*Robertson, Kristy et Lisa Vinebaum. « Editorial ». *Crafting Community* 14, no. 1 (2016): 2-13.

*Rogerson, Steph. "Streaming Alterity". *Bordercrossings* 31, no. 2 (2012): 102.

*Ryan-Smith, Matthew. "Algonquin Interdisciplinary Artist Nadia Myre". *First American Art*, no. 6 (2015): 55-57.

*Sabet, Aseman. « Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec/Heuristic Categorizations: Contemporary Aboriginal Art in Québec ». *Esse arts + opinions*, no. 81 (2014): 108-117.

*Sanders, Beverly. "Hide: Skin as Material and Metaphor". *American Craft* 70, no. 2 (2010): 32-33.

*Savage, Suzanne. "Mot de la présidente". *Invitation* 11, no. 5 (2016) : 16 -17.

*Seleanu, André. « L'art actuel des premières nations : l'esthétisme d'un discours critique ». *Vie des Arts* 53, no. 216 (2009) : 82-83.

Seleanu, André (a). « Esthétiques autochtones ». *Vie des arts* 232, (automne 2013) : 32-33.

*Sioui Durand, Guy. « De la ligne à en ligne. Le dessin comme zone créatrice intemporelle non dénuée de desseins ». *Inter : art actuel*, no. 121 (2015) : 12-16.

*Sioui Durand, Guy (a). « Expositions "sous réserves" : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh ». *Inter : art actuel*, no. 104 (2009-2010) : 42-47.

*Sioui Durand, Guy (b). « L'onderha ». *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 4-19.

Sioui Durand, Guy (c). « Les ruses du corbeau/coyote/carcajou ». *Esse*, no. 45 (printemps 2002) : 10.

Sioui Durand, Guy (d). « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec* 33, no. 3 (2003) : 23-35.

*Sioui Durand, Yves. « Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amériques ». *Inter : art actuel*, no. 122 (2016) : 64-72.

*Smith E. K, Sarah. « Sakahàn: International Indigenous Art ». *The Journal of Modern Craft* 7, no. 2 (2014): 219-222.

*St-Jean Aubre, Anne-Marie et David Garneau. « Landscape of Sorrow and other new work ». *Invitation* 4, no. 5 (2009): 9-13.

*St-Jean-Aubre, Anne-Marie (a). « L'art contemporain amérindien s'expose ». *Inter : art actuel*, no. 104 (2009-2010) : 70-72.

*Tousignant, Isa. « A Stake into the ground ». *Canadian Art* (2012): 116.

*Tousignant, Isa (a). "History in the making". *Hour* 10, no. 23 (2002): 410.

Tsosie, Rebecca. "Reclaiming Natives Stories: An Essay on Cultural Appropriation and Cultural Rights". *Arizona State Law Journal* 34, no. 299 (2002): 299-358.

Tuck, Eve et K. Wayne Yang. "Decolonization is not a metaphor". *Decolonization:*

Indigeniety, Education & Society 1, no. 1 (2012): 1–40.

*Uzel, Jean-Philippe. « L’autochtonie dans l’art actuel québécois. Une question partagée ». *Globe : revue internationale d’études québécoises* 17, no. 1 (2014) : 33–57.

Uzel, Jean-Philippe (a). « *Bête Noire* de Kent Monkman, la revanche par le diorama ». *Espaces*, no. 109 (2015) : 28–39.

*Vigneault, Louise. « Art autochtone : langue, oralité, communication : introduction au dossier ». *RACAR : Revue d’art canadienne/ Canadian Art Review* 41, no. 1 (2016): 22–25.

Whitelaw, Anne. « Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada ». *Canadian Journal of Communication* 31, no. 1 (2006): 197–214.

William, Dawn G. et Roderic R. Land. “The Legitimation of Black Subordination: The Impact of Color-Blind Ideology on African American Education”. *The Journal of Negro Education* 75, no. 4 (2006): 579–588.

*William-Hill, Richard. “Close Readings—Sakahàn”. *Fuse* 36, no. 4 (2013). http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill

*William-Hill, Richard (a). “The unreadable present: Nadia Myre et Kent Monkman”. *C-Magazine*, no. 75 (2002): 32–35.

Wilson, Fred et Howard Halle. “Mining the Museum”. *Grand Street*, no. 44 (1993): 151–172.

Catalogues d’expositions

*Ash-Milby, Katleen (commissaire), Anne Ellegood (auteure) et John Haworth (auteur), Museum of contemporary Native Art of Santa Fe, Santa Fe, États-Unis. (2009). *Hide: skin as a material and metaphore*. [Catalogue d’exposition]. Santa Fe : NMAI.

*Chainey-Chagnon, Vicky, (auteure), Biennale de Québec, Québec, Canada. (2014). *Résistance : Et puis nous avons construit de nouvelles formes*. [Catalogue d’exposition]. Québec : MNBAQ.

*Chan, Zoë (auteure), MSVU Art Gallery, Halifax, Canada. (2003). *Beyond Words = Au delà des Mots*. [Catalogue d'exposition]. Halifax : MSVU Art Gallery.

*Farrell-Racett, Sherry (auteure) et Catherine Mates (auteure), Galerie de Concordia, Montréal, Canada. (2008). *Izhizkawe : to leave track to a certain place*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Université de Concordia.

Hill, Greg A. (commissaire), Candice Hopkins (commissaire) et Christine Lalonde (commissaire), Musée des beaux-arts du Canada. (2013). *Sakahàn : Art indigène international*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

*Hopkins, Candice (commissaire) et Kerry Swanson (commissaire), Royal Ontario Museum, Toronto, Canada. (2008). *Shapeshifters, Times travelers and Story Tellers*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Royal Ontario Museum.

Igloliorte, Heather (commissaire), Brenda L. Croft (commissaire) et Steve Loft (commissaire), Ottawa Art Gallery, Ottawa, Canada. (2012). *Decolonize-Me/Décolonisez-moi*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Ottawa Art Gallery.

*Janin, Anaïs (commissaire). Centre d'exposition de Val-d'Or, Canada (2014). *Nikiwin Renaissance : Points de vue féminins*. [Catalogue d'exposition]. Val-d'Or : Centre d'exposition de Val-d'Or.

*Landry, Pierre (auteur). Musée des Beaux Arts de Québec. Québec, Canada. (2010). *Femmes artistes du XXe siècle au Québec*. [Catalogue d'exposition]. Québec : MNBAQ.

*Lemay, Gislaine (commissaire). Musée McCord, Montréal, Canada. (2013). *Porter son identité : La collection des Premiers Peuples*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée McCord.

*Martin, Lee-Anne (auteure). Musée National des Beaux Arts de Québec, Québec, Canada. (2005). *Au fil de mes jours*. [Catalogue d'exposition]. Québec : MNBAQ.

*McMaster, Gerald (commissaire). National Museum of the American Indian, Washington DC, États-Unis. (2008). *Remix: New Modernities in a post Indian World*. [Catalogue d'exposition]. Washington DC : Smithsonian.

*Meier, Rhonda L. (commissaire). Joan Reid Aclan (auteure), Robert Houle (auteur) et Anne Collett (auteure), Art Mûr, Montréal, Québec, Canada. (2004). *Cont [r] act*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Art Mûr.

*Rice, Rian (commissaire). MAI, Montréal, Québec, Canada. (2009). *Longue vie à Tiohtiaki, ou Hochelaga revisitée*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : MAI.

*Royer, Sylvie Alice (auteure). Diagonale, Montréal, Québec, Canada. (2010). *Diagonale 02 : La rencontre*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Diagonale.

*Sioui Durand, Guy (commissaire). Musée Huron Wendat, Wendake, Québec, Canada. (2009). *La loi sur les Indiens revisitée*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée McCord.

*Sottolichio, Rafael (auteur). Galerie Orange, Montréal, Canada. (2009). *L'écrire en peinture*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie Orange.

Townsend-Gault, Charlotte (auteure). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada. (1992). *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

*University York, Toronto. (2015). *51: Color*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Édition Public.

*Van Grimde, Isabelle, (commissaire). Galerie de l'UQAM, Montréal, Canada. (2012) *Le corps en question (?)*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM.

*Warren, Daina (commissaire). OR Gallery, Vancouver, Canada. (2004). *Goin'solo*. [Catalogue d'exposition]. Vancouver : OR Gallery.

*Willard, Tania (commissaire). Kamloops art Galery, Toronto, Canada. (2015). *Custom made: Tsitslem te stem te ck'ultens-kuc*. [Catalogue d'exposition]. Toronto: Kamloops art Galery.

Monographies

Berlo, Janet C. et Ruth B. Phillips. *Native North American Art*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1998.

Gagné, Natacha et Laurent Jérôme. *Jeunesses autochtones : Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.

Kovach, Margaret. *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Frédéric Laugrand, Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien (1890-1940). Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 560 p.

Morisset, Jean. *Les chiens s'entre-dévorent... Indiens, Blancs et Métis dans le Grand Nord canadien*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2009.

Myre, Nadia. *Nadia Myre : The Scar Project*. Paris : Blurb, 2010.

Nochlin, Linda. *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

Penelope, Julia. *Speaking Freely: Unlearning the Lies of the Fathers' Tongues*. Elmsford: Pergamon Press, 1990.

Tougas, Colette. *Nadia Myre : En [counter] s*. Montréal : Éditions Art Mûr, 2011.

Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (7^e édition). Dunedin: University of Otago Press, 1999.

Walter, Emmanuelle. *Sœurs volées : enquête sur un féminicide au Canada*. Québec : Lux, 2014.

Chapitres de livres

Benkirane, Réda et Erica Deuber Ziegler. « Culture de l'être, cultures du devenir ». Dans *Culture cultures*. Sous la direction de Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler, 71-95. Genève : In Folio et Musée d'ethnologie de Genève, 2007.

Clifford, James. "Histoire du tribal et du moderne". Dans *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Sous la direction de James Clifford, 191-213. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1996.

Dyck, Sandra. « Making Contact ». Dans *En [counter] s*. Sous la direction de Colette Tougas, 43-55. Montréal : Éditions Art Mûr, 2011.

Engel, Hélène. « Projet Judeo-Madrigal : Comment la création collective change l'artiste ». Dans *Célébrer la collaboration*. Sous la direction de Johanne Chagnon, Devora Neumark et Louis Lachapelle, 42-43. Montréal : Lux, 2011.

Garneau, David. « Necessary Essentialism and Contemporary Aboriginal Art ». Dans *Essentially Indigenous?*. Sous la direction de Nancy Marie Mithlo n.p. New York : National Museum of the American Indian, 2011.

Gattinger, Monica. "The Canada Council and the Changing Face(s) of Art: From 'The Disciplines' to Inter-Arts, Equity, Aboriginal Arts, and Beyond". Dans *The Roots of Culture, the Power of Art*. Sous la direction de Monica Gattinger, 73-99. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2017.

Graham, Amanda Jane. « Abstract Division: Tracing Nadia Myre's Scars Trajectory ». Dans *Nadia Myre : En [counter] s*. Sous la direction de Colette Tougas, 61-71. Montréal : Éditions Art Mûr, 2011.

Laugrand, Frédéric. « Pour en finir avec la spiritualité : l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec ». Dans *Les Autochtones et le Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*. Sous la direction d'Alain Beaulieu, Stéphane Gervais et Martin Papillon, 213-232. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2013.

Manuel, Arthur. « The Grassroots Struggle: Defenders of the Land & Idle No More ». Dans *Whoose Land is it Anyway? A Manual for Decolonization*. Sous la direction de Peter McFarlane et Nicole Schabus, 28-31. Vancouver : Federation of Post-Secondary Educators of BC, 2017.

Morton, Erin. "The Historical Presentism of Folk Art". Dans *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*. Sous la direction d'Erin Morton, 3-

35. Montréal ; Kingston ; London ; Chicago : McGill University Press, 2016.

*Tougas, Colette. « Les choses vraies de Nadia Myre ». Dans *Nadia Myre : En [counter] s*. Sous la direction de Colette Tougas, 13-32. Montréal : Éditions Art Mûr, 2011.

turions, cheyanne. « How Not to Install Indigenous Art as a Feminist ». Dans *Desire change: contemporary feminist art in Canada*. Sous la direction de Heather Davis, 255-269. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2017.

Monographies en ligne

Langford, Martha. *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*. Montréal ; Kingston ; London ; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/j.ctt1q1xtdj>

Mémoires et thèses

Basile, Suzy. « 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, 2017. <http://depositum.uqat.ca/703/>

*Beavis, Lori. « A narrative of knowing: art, art education and cultural identity in the life experiences of four contemporary Indigenous women artist. » Thèse de doctorat. Université Concordia, 2016. <http://spectrum.library.concordia.ca/981178/>

*Benbassat, Karen. « An eye for an I: Contemporary art, memory, and pedagogy. » Mémoire de M.A. Ontario Institute for Studies in Education: Université de Toronto, 2006. <http://search.library.utoronto.ca/details?6063725&uuid=b6e6b78c-746c-47d2-9f70-5665d941e947>

*Cluff, Leah Diane. « Making History: The Rôle of History in Contemporary Native American Art ». Thèse de doctorat. Université de Californie, 2013. <http://escholarship.org/uc/item/5v09j605>

De Lacroix, Pricile. « Exposer, diffuser, faire entendre sa voix : Présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 » Mémoire de M.A. Université du Québec à Montréal, 2017. <https://archipel.uqam.ca/10462/>

*Gagnon, Véronique. « L'exposition collective comme outil d'une catégorisation :

L'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013 ». Mémoire de M.A. Université du Québec à Montréal, 2016. <http://www.archipel.uqam.ca/8524/>

*Howse, Érica. « Postindians and Reservation X: individualism and community sovereignty in contemporary North American First Nations arts discourse ». Thèse de doctorat. Université Concordia, 2010. <http://spectrum.library.concordia.ca/979240/>

*Jacobson-Konefal, Jessica. « Repercussions: Indigenous new media art and resurgent civic space ». Thèse de doctorat. Kingston University, 2015. <https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/13649>

*Klahn, Amanda. “Stiched Scenes, Nostalgic Naratives: Crafting Identity and Locating Integrity in a Fine Art Context”. Mémoire de M.A. Université de Dominguez Hills, 2013. https://csudh-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/fulldisplay?docid=TN_proquest1504674655&context=PC&vid=01CALS_U DH&lang=en_US&search_scope=EVERYTHING&adaptor=primo_central_multiple_fe&tab=everything&query=any,contains,Amanda%20Klahn&sortby=rank&mode=Basic

*Marchand, Marie-Ève. « Prendre sa place : L'installation comme œuvre et comme pratique identitaire chez deux artistes amérindiennes au Québec. » Mémoire de M.A. Université Laval, 2008. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/20097>

*Mestokosho-Paradis, Lidya. « La pensée métisse comme méthodologie de création : organiser un chaos identitaire. » Mémoire de M.A. Université du Québec à Chicoutimi, 2015. <http://constellation.uqac.ca/3333/>

Paquette, Michelle, « “Notre Kateri” : un regard féministe sur l'imagerie canadienne-française de la première sainte autochtone dans la première moitié du 20^e siècle » Mémoire de M.A. Université du Québec à Montréal, 2015. <https://archipel.uqam.ca/view/creators/Paquette=3AMichelle=3A=3A.html>

Brochures, livrets, feuillets, dépliants (catégories selon Artexte)

*Antinozzi, Gina [auteure]. *Nadia Myre : À fleur de peau*. [Dépliant]. St-Jérôme : MACL.

*Antonozzi, Gina [auteure]. *Oraison : Nadia Myre*. [Feuillet]. Montréal : OBORO.

*Ash-Milby, Kathleen [commissaire]. *Hide: Skin as a material and metaphor*. [Dépliant]. New-York: NMAI.

*Beaudry, Eve-Lynne et Marie Fraser [auteures]. *Art contemporain du Québec : Guide de Collection*. 2016. [Dépliant]. Québec : Canada.

*Brass, Reona [program coordinator]. *Animate objects: The grammar of craft in First Nations contemporary art*. [Dépliant]. Régina : Sâkêwêwak [collectif d'artistes].

*Clément, Jérôme [commissaire]. *Water Diary: Un dialogue entre vidéos d'artistes et films amateurs*. [Dépliant]. Frac : Haute Normandie : France.

Sites web

Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or. « Actions communautaires. » [s.d.], <https://www.caavd.ca/action-communautaire.html>

turions, cheyanne. "Decolonization, Reconciliation, and the Extra-Rational Potential of the Arts", *artseverywhere*, 23 mars, 2016, <https://artseverywhere.ca/2016/03/23/1218/>

De Garie Lamanque, Ève. "Nadia Myre: Rethinking Anthem", *Nadia Myre*, 12 novembre, 2011, <http://www.nadiamyre.net/de-garie-lamanque/>

Find Maisy and Shannon. "Find Maisy and Shannon: Home." [s.d.], <http://findmaisyyandshannon.com/>

Haudenosaunee Confederacy. "Wampum." [s.d.], <https://www.haudenosauneeconfederacy.com/wampum/>

Kitigan Zibi Anishinabeg. « About Kitigan Zibi. » [s.d.], <http://kzadmin.com/AboutKitiganZibi.aspx>

Kitigan Zibi Anishinabeg. "Home." [s.d.], <http://kzadmin.com/Home.aspx>

Lalonde, Joanne. « Citation : La reprise à l'œuvre », *L'abécédaire du web*, 20 décembre 2017, <http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/pieces/citation>

Ministère des Affaires autochtones et du Nord. « Perte et rétablissement du statut d'Indien. » Janvier 2011, <http://www.aadnc->

aandc.gc.ca/fra/1100100032475/1100100032476

Nadia Myre. « For those who can not speak: the land, the water, the animals and the future generations, 2013 », *Nadia Myre*, 8 mai 2018, <http://www.nadiamyre.net/#/for-those-who-cannot/>

Nadia Myre (b). « Abridged Résumé », *Nadia Myre*, consulté le 20 novembre 2016, <http://www.nadiamyre.net/everything-else/#/biography/>

Niosi, Laurence. « Fierté autochtone à la Coupe du monde de roller-derby », *Radio-Canada.ca*, 29 janvier 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1080454/roller-derby-autochtone-coupe-monde-squarrior-kahnawake-michelle-cross>

Plusieurs auteures. “An Open Letter to Marc Mayer, Director, National Gallery of Canada”, *Excellence at the National Gallery of Canada*, 1^{er} mars 2010, <http://excellenceatthenationalgallery.blogspot.com/>

Saint-Jean Aubre, Anne-Marie. “Landscape of Sorrow”, *Art Mûr*, 2009, <http://artmur.com/artistes/nadia-myre/landscape-of-sorrow/>

University of British Columbia. “The Indian Act”, *Indigenous Foundations*, 2009, http://indigenousfoundations.web.arts.ubc.ca/the_indian_act/#potlatch

Documents gouvernementaux

Commission de vérité et réconciliation du Canada. *Les principes de la vérité et de la réconciliation. Ce que nous avons retenu* (Montréal et Kingston : McGill-Queen’s University Press, 2015).

Commission de vérité et réconciliation du Canada (a). *Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 1 ; Pensionnats du Canada : L’histoire, Partie 1 Des origines à 1939* (Montréal et Kingston : McGill-Queen’s University Press, 2015).

Commission de vérité et réconciliation du Canada (b). *Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 5 ; Pensionnats du Canada : Les séquelles* (Montréal et Kingston : McGill-Queen’s University Press, 2015).

Commission de vérité et réconciliation du Canada (c). *Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 6 ; Pensionnats du*

Canada : La réconciliation (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2015).

Gouvernement du Canada. *Consolidation of Indian Legislation. Volume 2 : Indian Acts and Amendments (1868–1975)/An Act further to amend “The Indian Act, 1880”. c. 27.* Consulté le 8 mai 2018. http://publications.gc.ca/site/archivee-archived.html?url=http://publications.gc.ca/collections/collection_2017/aanc-inac/R5-158-2-1978-eng.pdf

Organisation nationale de la santé autochtone. *Guide terminologique*. Consulté le 20 mai 2017. http://www.naho.ca/documents/naho/french/pdf/guide_terminologique.pdf

Dictionnaires

Encyclopédie Universalis. « Réappropriation, ». Consulté le 28 septembre 2017. <http://www.universalis.fr/dictionnaire/reappropriation/>

Le Petit Robert de la langue française. « Approprié, » consulté le 24 juin, 2017.

Le Petit Robert de la langue française. « S'approprier, » consulté le 24 juin, 2017.

Conférences

Segalowitz, Nina. « Atelier 2 — Arts et créations », L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : entre protection du patrimoine et liberté de création. Montréal : Université du Québec à Montréal, 5 avril 2018.

Cartels d'exposition

Myre, Nadia. “Panneau 1 ”, Decolonial Gesture or Doing it Wrong? Refaire le chemin. Montréal, Musée McCord, obtenu via courrespondance vendredi le 9 février 2018 à 14 h 42.

Vidéos en ligne

Brigitte Noël. On visite une cabane à sucre algonquine isolée dans la forêt abitibienne. *Vice*, 3 h 40. Consulté le 20 juin 2018. https://video.vice.com/fr_ca/video/on-visite-une-cabane-a-sucre-algonquine-isolee-dans-la-foret-abitibienne/58ec0ce2d9ad74c1647034d3

Conversations in Contemporary Art. *Nadia Myre*. YouTube, 1 h 13 min 33 s. 31 janvier 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8EnfSY5jagA>

Musée McCord. *Interview with Nadia Myre*. YouTube, 1 h 24. 7 avril 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=CyW2DDTnvK0>

Musée national des beaux-arts du Québec. *Un artiste, une œuvre / Nadia Myre*. YouTube, 4 h 40. 19 septembre 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=752mgnM3K50>

Unshowdemotarts. *A Stake in the ground.mov*. YouTube, 1 h 33. 29 janvier 2012. https://www.youtube.com/watch?v=_fcdx9ikFqE