

Université de Montréal

**L'art de la rencontre inuite/non-inuite dans
le milieu de la santé à Montréal**

par Mélissa Sokoloff

Sciences humaines appliquées
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en sciences humaines appliquées

Décembre 2018

© Mélissa Sokoloff, 2018

Université de Montréal
Sciences humaines appliquées, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

L'art de la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé à Montréal

Présentée par

Mélissa Sokoloff

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Thora Martina Herrmann
Présidente-rapporteure

Sarah Fraser
Directrice de recherche

Erin Manning
Codirectrice

Amélie Blanchet Garneau
Membre du jury

Nadia Ferrara
Examinatrice externe

Résumé

De plus en plus d'Inuits du Nunavik sont transférés à Montréal pour leurs soins de santé et font face à un système régulier souvent décrit comme non sécuritaire et inadéquat au contexte nordique. Plusieurs conditions macrosystémiques comme l'historique colonial, les préjugés, le racisme et la discrimination compromettent la sécurité culturelle des Autochtones. Or chaque rencontre est porteuse du potentiel de transformer cette expérience d'un point de vue relationnel et systémique. Comment soutenir l'émergence de ce potentiel transformateur et quelles sont les conditions qui l'entravent? Plusieurs ont suggéré que l'art pourrait remettre en question des habitudes et favoriser un pouvoir affectif mobilisateur. Considérant la complexité et la sensibilité de la rencontre inuite/non-inuite dans ce contexte, ce projet de recherche vise à documenter le processus de cette rencontre basé sur une pratique créatrice auto-ethnographique. Les objectifs spécifiques sont : 1) d'identifier les étapes et les transformations vécues au fil de mes rencontres avec des Inuits au Module du Nord Québécois (MNQ, maintenant nommé Ullivik), basées sur la pratique artistique et 2) d'explorer les conditions systémiques, relationnelles et personnelles qui ont pris part dans ces rencontres basées sur la pratique artistique. Pendant six mois j'ai animé des ateliers non-dirigés de dessin, peinture, estampe et crochet au MNQ qui héberge les Inuits venant du Nunavik pendant leurs soins à Montréal. J'ai aussi développé une installation participative sur un an et demi au MNQ et à l'université afin d'identifier des habitudes systémiques culturelles dans les rencontres. L'installation a pris la forme de deux panneaux d'aciers suspendus, sur lesquels des tissus et des ficelles ont été aimantées. Les notes terrains et les œuvres effectuées au cours du projet doctoral ont servi de matériel d'analyse. Inspirée par l'approche non-représentationnelle, je réfléchis sur les processus de la rencontre, ainsi que sur le potentiel de transformation dans les interactions. Deux passages ont été particulièrement marquants dans mon processus, me donnant l'impression de perdre la face au niveau scientifique et artistique, dans un terrain nouveau et anxiogène: la reconnaissance du silence dans ma pratique artistique, mais aussi dans ma famille entourant les deux Guerres Mondiales en Europe, puis un passage au sol de l'œuvre, déstabilisant mes représentations de la hiérarchie en passant du deux dimensions aux trois dimensions. Ces passages ont été analysés dans leur implication sur mes rencontres au MNQ. La notion de perdre

la face a mené vers une analyse Goffmanienne des rencontres, puis en faisant des liens entre la microsociologie, la micropolitique, et des contextes macrosystémiques dans un champ relationnel, par l'affect. L'analyse du processus et l'analyse des interactions ont permis de réfléchir les allers-retours entre non-représentations et représentations, soient les moments d'ouverture aux possibilités créatrices dans la rencontre, et les moments de fermeture ou de tendance aux stéréotypes et aux généralisations. Ces réflexions sont ramenées dans le contexte des soins de santé pour repenser l'intervention en santé avec des Inuits.

Mots-clés : Inuit, Autochtone, art participatif, système de santé, sécurité culturelle, autoethnographie, recherche-crédation, décolonisation, art-thérapie

Abstract

More and more Inuit from Nunavik are being transferred to Montreal for health care and face a regular system that is often described as unsafe and inadequate in the northern context. Several macro systemic conditions such as colonial history, prejudice, racism and discrimination compromise Aboriginal cultural safety. However, each encounter has the potential to transform this experience from a relational and systemic point of view. How can we support the emergence of this transformative potential and what are the conditions that hinder it? Several suggested that art could challenge habits and foster emotional mobilizing power. Considering the complexity and sensitivity of the Inuit/non-Inuit encounter in this context, this research project aims to document the process of this encounter based on an auto-ethnographic creative practice. The specific objectives are: 1) to identify the phases and transformations experienced during my encounters with Inuit at the Northern Quebec Module (NQM, now called Ullivik), based on artistic practice and 2) to explore the systemic, relational and personal conditions that took part in these encounters based on artistic practice. For six months I facilitated non-directed drawing, painting, printmaking and crochet workshops at the NQM which houses Inuit from Nunavik during their care in Montreal. I also developed a participatory installation over a year and a half at the NQM and the university to identify systemic cultural habits in the encounters. The installation took the form of two suspended steel panels, on which fabrics and strings were magnetized. The field notes and works produced during the doctoral project were used as analytical material. Inspired by the non-representational approach, I reflect on the processes of the encounter, as well as on the potential for transformation in interactions. Two moves were particularly striking in my process, giving me the impression of losing face at the scientific and artistic level, in a new and anxious terrain: the recognition of silence in my artistic practice, but also in my family surrounding the two World Wars in Europe, then a move of the work on the floor, destabilizing my representations of the hierarchy by moving from two to three dimensions. These moves were analyzed in their implication on my encounters at the MNQ. The notion of losing face led to a Goffmanian analysis of encounters, then making links between microsociology, micropolitics, and macro systemic contexts in a relational field, through affect. The analysis of the process and the analysis of interactions made it possible to reflect on the back and forth between non-representations and representations, i.e. moments of openness to

creative possibilities in the encounter, and moments of closure or tendency to stereotypes and generalizations. These reflections are brought back into the context of health care to rethink health intervention with Inuit.

Keywords : Inuit, Aboriginal, participative art, health system, cultural safety, autoethnography, research-creation, decolonization, art therapy

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Liste des figures	ix
Liste des sigles	xi
Remerciements.....	xiii
Introduction.....	1
Structure de la thèse	4
Contexte des soins de santé.....	5
Bref historique des liens entre le Nunavik et les villes du Sud en matière de santé.....	5
Les soins de santé au Nunavik.....	8
Complexité des rencontres entre Inuits et non-Inuits dans la prestation des services de santé en milieu urbain	11
Outils conceptuels et fondements épistémologiques	15
Concept de la sécurité culturelle.....	17
Concept de la face.....	17
Théorie de l'affect.....	18
Épistémologies autochtones.....	18
Épistémologies artistiques	19
Recherches non-représentationnelles.....	19
Synthèse	20
Le projet de création : idées initiales	21
Méthode	25
Survol de l'évolution du projet	26
Chapitre 1: Définitions et posture épistémologique.....	30
Définition de la culture : une communication contextuelle.....	30
Savoirs non-représentationnels	32
Le mouvement	33
Un savoir en pratique par l'art performance	37

Une vocation politico-épistémologique grâce à la théorie de l'affect	40
Constructivisme et interdisciplinarité appliquée.....	42
Les épistémologies autochtones et inuites	44
Les savoirs basés sur l'art	48
Chapitre 2 : Conceptualisation de la rencontre culturelle autour de l'art	50
La rencontre culturelle	50
La rencontre autour de l'art : définition de l'art et liens avec la sécurité culturelle, la face et la théorie de l'affect	54
Chapitre 3 : Méthodologie	58
Méthode	58
Description générale	58
Les personnes impliquées	59
Les matériaux de recherche, l'analyse et le retour critique	60
L'autoethnographie	61
La recherche-crétion.....	65
Bricolage méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-crétion	68
Chapitre 4 : Description chronologique des rencontres	72
Idée initiale et mise en place du projet.....	72
Passage de ma posture « pour les Inuits » à ma propre partie de la relation	78
Les premiers ateliers : de l'animatrice à la créatrice en retrait	78
Alternance entre la création à l'université et les ateliers au MNQ: lever le voile sur le pouvoir de mon ombre	85
Premiers événements participatifs à l'université et fin des ateliers au MNQ: le poids de ma voix et direction non culturelle inattendue.....	92
Moment de rupture et activation de ma réconciliation	97
Absence des Inuits : quel était mon lien avec ma communauté?.....	97
Deux événements participatifs avec des artistes à l'université : exprimer ma voix artistique et mieux entendre sans le bruit du passé.....	104
Réflexions au sujet de la terre	111
Consultation artistique au MNQ : choix du thème de la terre	111
Amorce d'une réconciliation potentielle avec une partie coloniale occultée en moi	113

Chapitre 5 : Analyse microsystemique de la rencontre	117
La microsociologie de Goffman et l'art.....	118
La « face » en microsociologie	118
Éléments théoriques de la mise en scène du quotidien	119
Spécificité de la face lors de l'expérience artistique participative.....	121
Analyse par la distance artistique définissant l'espace social de la rencontre	123
L'inattendu créatif dans les soins et dans la recherche	123
Le silence sécuritaire sur un trauma et l'occasion de verbaliser.....	125
La fragilité de l'équilibre expressif.....	129
Quand se relâcher : le pouvoir d'un espace de coulisse.....	131
L'œuvre comme pratique de nouveaux rôles sociaux.....	133
Analyse par la reconnaissance d'habitudes dans une activité autre sans intention : l'art de voir mon intégration du cadre systémique	136
Habitue de représenter le contexte et les voix	136
Prioriser l'intellect plutôt que le corps dans la production des connaissances	139
Prôner les sciences plutôt que l'art pour être crédible	140
Le cadre socio-culturel possessif envers le territoire	142
Sens de l'art participatif dans un certain contexte social	144
Risque de perpétuer la colonisation en contexte universitaire.....	144
Risque de perpétuer la colonisation dans le milieu Inuit	145
L'image sociale en contexte de trauma historique intergénérationnel.....	148
Le sens de la rencontre sur des terres non-cédées.....	150
Sommaire de l'analyse	153
Chapitre 6 : Retour critique.....	156
Naviguer entre la représentation et la non-représentation : une danse, du conformisme au changement créatif et <i>vice-versa</i>	156
Fragilité et potentiel d'une production créative de la rencontre entre les disciplines.....	159
Réflexion sur l'espace d'un trou dans la rencontre inuite/non-inuite	161
Habiter la marge mouvante entre autonomie et collectivité	161
Un trou dans la hiérarchie en recherche et en intervention.....	164
Le silence comme un trou porteur d'une parole	172

Un espace actif dans le rapport au territoire	176
Limites de la recherche et considérations éthiques.....	179
Conclusion : le rêve d'une créativité « civilisante ».....	180
Réflexion sur les différentes phases du projet sous l'angle de la sécurité culturelle.....	180
Le prochain pas : apports potentiels du projet au MNQ, dans le milieu académique et pour les soins de santé	185
Bibliographie.....	193
Annexe 1 : Texte pour l'événement participatif #2	202
Annexe 2: Certificat d'approbation éthique de l'université de Montréal	203
Annexe 3 : Affiche du projet	204
Annexe 4 : Dépliant informatif pour le consentement oral.....	205

Liste des figures

Figure 1.	Carte du Nunavik. Source : Makivik.	6
Figure 2.	Outils conceptuels et fondements épistémologiques	16
Figure 3.	Projet mural des participants de l’atelier d’Elmyrna Bouchard aux Impatients	23
Figure 4.	Phases et conditions entourant le passage d’une étape à l’autre	27
Figure 5.	Le local du MNQ vu de l’entrée. Source : Mélissa Sokoloff.....	75
Figure 6.	Essais d’installation en solo. Source : Mélissa Sokoloff.	76
Figure 7.	Local avec trois ilots. Source : Mélissa Sokoloff.	78
Figure 8.	« Inuit stuff », dessins de Laurie (pseudonyme). Source : Mélissa Sokoloff.	80
Figure 9.	Dessin d’une tempête, de Betsy (pseudonyme). Source : Mélissa Sokoloff.	80
Figure 10.	Rosalie (pseudonyme) peint au mur à côté de mes tissus insérés dans les briques du MNQ. Source : Mélissa Sokoloff.....	81
Figure 11.	Dessin de Michael Abraham (nom réel). Source : Mélissa Sokoloff.....	84
Figure 12.	Processus artistique d’Elisapie (pseudonyme) et mon chapeau en crochet. Source : Mélissa Sokoloff.....	88
Figure 13.	Installation des petits chapeaux en crochet. Source : Mélissa Sokoloff.	89
Figure 14.	Essais d’accrochage à l’université. Source : Mélissa Sokoloff.....	90
Figure 15.	Création du renard par Raphaëlle. Source : Mélissa Sokoloff.....	91
Figure 16.	Événement participatif #1. Source : Mélissa Sokoloff.	94
Figure 17.	Détails de l’objet de l’événement participatif #1. Source : Mélissa Sokoloff.	94
Figure 18.	Événement participatif #2. Source : Mélissa Sokoloff.	96
Figure 19.	Travail de la fourrure bleue. Source : Mélissa Sokoloff.....	99
Figure 20.	Dentelle cousue sur moustiquaire. Source : Mélissa Sokoloff.	100
Figure 21.	« Dessiner » avec la laine. Mouvements de la ligne. Source : Mélissa Sokoloff.	102
Figure 22.	Explorations des nouveaux tissus et évocation du suicide avec les cordes roulées par elles-mêmes	106
Figure 23.	Espace « absolument pas sécuritaire ». Source : Mélissa Sokoloff.....	107
Figure 24.	Passage du 2D au 3D déconstruisant mes représentations du système. Source : Mélissa Sokoloff.	108

Figure 25.	Laisser parler sa vulnérabilité – la dentelle libérée. Source : Mélissa Sokoloff.	113
Figure 26.	Événement participatif #5 au MNQ.....	115
Figure 27.	Repères pratiques à partir de mon parcours autoethnographique	167
Figure 28.	Installation de la sculpture sur le balcon. Photo : Mélissa Sokoloff.....	187
Figure 29.	Gros plan sur les mains. Source : Mélissa Sokoloff.	187
Figure 30.	Installation de la sculpture à l'intérieur – Source : Mélissa Sokoloff.....	188

Liste des sigles

C.B.J.N.Q. : Convention de la Baie-James et du Nord québécois

C.D.P.D.J. : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse

C.L.S.C. : Centre local de services communautaires

K.R.G. : Kativik Regional Government

M.C. : Makivik Corporation

M.E.T.I.S.S. : Migration et ethnicité dans les interventions en santé et en services sociaux

M.N.Q. : Module du Nord Québécois

À ma fille

Remerciements

Merci à chacune des personnes impliquées dans le projet, de proche comme de loin, à commencer par mes parents, pour les discussions et leur soutien à plusieurs niveaux, à ma tante et son ancienne doctorante, qui m'ont donné l'énergie et les conseils au bon moment, aux membres de ma famille au Québec, en Suisse, en Bulgarie et en France. À mes chers amis, merci. Aux Impatients, pour leur souplesse à me laisser me retirer pour rédiger et revenir. À Philippe, pour sa complicité dans les défis des études. À notre fille, qui me ramène à l'essentiel.

Merci à ma directrice Sarah Fraser pour son énergie, sa qualité de présence et sa bienveillance. Merci à ma codirectrice Erin Manning, pour sa capacité à m'inspirer et à me propulser. Merci aux collaborateurs du projet au Module du Nord Québécois (Ullivik), Sarollie Inukpuk pour marcher à mes côtés, Raphaëlle Paquette, pour sa présence vivante et douce, et à Annie Ittoshat pour son énergie attentionnée. Merci à tous les participants Inuits et non-Inuits, ainsi qu'aux artistes Elmyra Bouchard, Csenge Kolozsvári et Michael Abraham pour leur implication dans ce projet.

Merci à Thèsez-vous et les beaux souvenirs créés.

Merci à la direction du Module du Nord Québécois d'avoir accueilli ce projet.

Merci au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et à l'équipe Migration et ethnicité dans les interventions en santé et en services sociaux (METISS) pour leurs soutiens financiers.

Enfin, j'aimerais remercier les Kanien'keha:ka (Mohawks) à Tiohtià:ke (Montréal) d'avoir continué à être les gardiens de la terre où j'habite. Ce lieu fait partie d'un territoire traditionnel non cédé et a longtemps servi de rassemblement et d'échange entre les nations.

Introduction

Debout, Rosalie peint le paysage de sa communauté inuite sur une feuille d'aquarelle, collée sur le mur externe de la résidence qui l'accueille pendant ses soins de santé à Montréal, le Module du Nord québécois. Elle s'est installée à côté de mes tissus enroulés dans les trous des motifs en briques de la façade. Il fait beau et les tissus accrochés donnent un air amusant à l'atelier. Elle me dit : « fais-tu beaucoup d'art? ». Je pense à mon travail comme art-thérapeute, où je n'investis pas assez ma création, puis à ce projet de tissus, de l'art participatif, qui ne me semble pas assez prêt pour en parler. Je lui réponds « parfois, quand j'ai du temps ». Puis elle me demande : « poses-moi des questions : que veux-tu savoir? ». Je suis surprise car mon projet de recherche porte sur la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art : je n'ai pas de grille d'entrevue... Prise de court, je tente d'explorer son expérience des soins de santé, même si cela me rend un peu inconfortable : « comment ça s'est passé avec ton bras : tu as vu le médecin ? ». Son élan enthousiaste s'arrête. Elle a l'air préoccupée, puis me dit qu'elle n'a reçu aucune information après son opération, même si elle en a demandé. Elle est inquiète. Je tente de la rassurer en vain et je regrette d'avoir rompu l'ambiance agréable de la rencontre. Je doute de mon projet de recherche.

Mon projet de recherche porte sur mes rencontres avec des adultes inuits¹ du Nunavik venus à Montréal pour leurs soins de santé. Le Nunavik est la région du Québec au Nord du 55^e parallèle et comprend 15 communautés côtières, variant de 174 à 2132 habitants (Société Makivik, 2018). Le nombre d'Inuits du Nunavik transférés à Montréal pour leurs soins de santé est en croissance, car les services locaux peinent à répondre aux besoins (Kativik Regional Government (KRG) & Makivik Corporation (MC), 2012). De plus, plusieurs auteurs décrivent des problèmes d'adéquation du système de la santé entre les réalités des communautés autochtones et les

¹ Le terme « Inuits » a été francisé. En inuktitut, la langue inuite, « Inuit » est invariable et réfère à 3 personnes et plus, tandis que « Inuk » réfère à une personne. Les deux appellations « Inuits » et « Inuit » sont possible pour faire référence au peuple, à la collectivité. J'ai choisi d'être cohérente avec ma propre langue, le français, dans une tentative de reconnaître et de mettre en évidence l'impact de ma langue sur la recherche. Les Inuits font partie des Autochtones au Canada. À l'international, le terme « indigène » est utilisé pour faire référence aux Premiers Peuples. Le terme « Autochtones » comprend les Inuits, les Premières Nations et les Métis.

services donnés dans des villes au Québec (L. Lessard, Bergeron, Fournier, & Bruneau, 2008; Maire & Faye, 2011) et au Canada (Adelson, 2005; Conseil canadien de la santé, 2012a). La sécurité culturelle des Autochtones est aussi compromise de manière systémique, avec des éléments macroscopiques influençant la qualité des services, comme l'historique colonial (Browne, Smye, & Varcoe, 2005; Reading, 2009), les préjugés, le racisme et la discrimination (Conseil canadien de la santé, 2012a). La sécurité culturelle réfère à un processus de la prestation de services de santé dans lequel le pouvoir est partagé et dont seuls les Autochtones peuvent juger du résultat, en termes de confiance dans les services reçus (Brascoupé & Waters, 2009; Brooks-Cleator, Phillipps, & Giles, 2018; Conseil canadien de la santé, 2012b). Comment rendre la rencontre plus sécuritaire entre un intervenant non-inuit et un bénéficiaire inuit ?

La sécurité culturelle et la compétence culturelle sont des concepts largement utilisés pour réfléchir à la prestation des services dans le système de la santé au Canada, aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande et en Australie (Baba, 2013; Brooks-Cleator et al., 2018; Josewski, 2012; Kurtz et al., 2018; Lévesque, Polèse, & Sokoloff, 2015). La compétence culturelle vise la création d'un environnement sans racisme ni stéréotypes, marqué par l'empathie, la dignité et le respect des Autochtones, et la sécurisation culturelle porte sur la relation de confiance entre l'intervenant et la personne qui reçoit le service, avec le recul réflexif de l'intervenant qui reconnaît l'impact des conditions socio-économiques, de l'histoire et de la politique sur la santé (Conseil canadien de la santé, 2012b; Lévesque et al., 2015; Sue, 2001).

Il y a donc à la fois des composantes structurelles et relationnelles à réfléchir dans ces cadres théoriques au sujet de la rencontre. Anthony Giddens (1984) et Erving Goffman (1973) suggèrent de porter attention sur la relation entre les individus, ce qui permet à la fois de saisir les contextes structurels et culturels qui influencent la rencontre, et d'entrevoir le potentiel transformateur de chaque rencontre sur le système. En effet, chaque rencontre aurait le pouvoir de reproduire des dynamiques ou de les transformer. Chaque rencontre est porteuse de potentiel, mais est également circonscrite dans des contextes sociaux, historiques, politiques, culturels, structurels qui influencent la nature de la rencontre, les émotions qui seront vécues, les façons que les actions de l'un seront interprétées par l'autre, et la réaction qui en suivra. Plusieurs éléments influencent la relation entre un intervenant et un bénéficiaire qui reçoit le service en question, tels que les expériences passées, les peurs, les stéréotypes et les dynamiques de

pouvoirs. Comment soutenir ce potentiel de transformation entre des individus ? Et quels sont les facteurs qui portent entrave à ce potentiel ?

Plusieurs ont suggéré que l'art pourrait faire naître des espaces potentiels pour vivre des relations légèrement différemment et par conséquent provoquer des occasions de faire émerger de nouveaux savoirs (Dirksemeir & Helbrecht, 2008; Eisner, 2008; Kapitan, 2010; Massumi, 2015; McNiff, 2008; Sullivan, 2010). L'art ajouterait une dimension affective et évocatrice dans cette rencontre, mais aussi un aspect inconnu et déstabilisateur des habitudes. Je propose donc un projet qui permettra de documenter et de créer à partir des rencontres inuites/non-inuites et ainsi de réfléchir aux affects et aux forces systémiques et relationnelles qui les influencent.

Le but de la recherche est d'explorer le processus de la rencontre entre une personne non-inuite, moi, et des personnes inuites dans le cadre d'ateliers artistiques au Module du Nord québécois à Montréal et d'après ma pratique artistique. Les objectifs spécifiques sont : 1) d'identifier les étapes et les transformations vécues au fil de mes rencontres, basées sur la pratique artistique et 2) d'explorer les conditions systémiques, relationnelles et personnelles qui ont pris part dans les rencontres basées sur la pratique artistique.

Dans un premier temps, je présenterai la structure générale de la thèse. Ensuite, je présenterai le contexte des soins de santé à Montréal pour les Inuits du Nunavik, en traitant d'éléments macroscopiques, tels que l'histoire et l'organisation des services, jusqu'au niveau microscopique de la rencontre inuite/non-inuite, en faisant ressortir la complexité des relations entre intervenants non-inuit et bénéficiaires inuits. Dans un troisième temps, je présenterai le projet créatif dans sa conception initiale, puis dans son évolution globale au cours de la recherche. Dans un quatrième temps, les outils conceptuels de la sécurité culturelle, de la face, à travers l'apport de Goffman, et de l'affect, seront brièvement présentés afin d'avoir une vue d'ensemble pour mieux comprendre la rencontre inuite/non-inuite basée sur l'art dans le milieu de la santé à Montréal. Ces concepts permettront aussi de lier trois familles épistémologiques de la thèse, soient les savoirs autochtones, les savoirs basés sur l'art et les savoirs non-représentationnels, intégrés dans un diagramme. Ces concepts seront développés davantage dans les chapitres sur l'épistémologie et sur la conceptualisation de la rencontre autour de l'art. Enfin, dans un cinquième temps, je présenterai la démarche méthodologique utilisée, soit la combinaison de l'autoethnographie et de la recherche création.

Structure de la thèse

La thèse comporte une partie artistique, ainsi qu'une partie écrite. La création, une installation participative, que je présenterai plus tard, a pris plusieurs formes pendant la réalisation de la recherche, et la documentation de son processus créatif est décrite à l'écrit. La partie écrite est organisée en six chapitres. Le premier chapitre porte sur ma posture épistémologique à partir des savoirs non-représentationnels, du constructivisme et de l'interdisciplinarité appliquée ainsi que des épistémologies autochtones et plus particulièrement inuites. Dans le deuxième chapitre, je décris la conceptualisation de la rencontre culturelle autour de l'art, d'abord en définissant la rencontre culturelle, puis ce que j'entends par la rencontre autour de l'art dans le projet. Ensuite, dans le troisième chapitre est exposée la méthodologie. Les dispositifs méthodologiques du projet sont d'abord présentés, en rétrospective, afin d'avoir des repères concrets pour aborder ensuite l'autoethnographie et la recherche-création, puis le bricolage méthodologique émergeant de la rencontre entre ces deux voies de recherche dans mon projet. Dans le chapitre quatre, j'expose la chronologie des principales phases de déploiement du projet au Module du Nord Québécois (MNQ), où ont eu lieu mes rencontres avec des Inuits autour de l'art, et à l'université, entre les séances au MNQ. Cela m'a permis d'identifier des moments de transitions entre ces phases et de retenir le principal thème de ma recherche, c'est-à-dire les circonstances entourant les moments où j'ai ressenti du doute et de l'inconfort. Le chapitre cinq est une analyse, un pas de recul sur ce vécu, à partir du concept de la face sociale, du sociologue Erving Goffman. Cela m'a permis d'élargir ma compréhension sur les influences systémiques, relationnelles et personnelles entourant mon processus des rencontres basées sur l'art. Le chapitre six est un retour critique sur l'évolution du projet avec les apports scientifiques et créatifs dans son ensemble.

Contexte des soins de santé

Bref historique des liens entre le Nunavik et les villes du Sud en matière de santé

Le Nunavik est la région au Nord du 55^e parallèle au Québec et comprend 15 communautés, réparties sur les côtes de la baie d'Hudson, du détroit d'Hudson et de la baie d'Ungava, sur un territoire de 500 164 km² (figure 1) (Kativik Regional Government (KRG) & Makivik Corporation (MC), 2012; Société Makivik, 2018). Les Inuits occupent le Nord depuis plus de 4 000 ans et ont eu des contacts avec les Européens depuis 300 ans, à travers l'église anglicane, le marché de la fourrure et la Compagnie de la Baie d'Hudson. Plus de 10 000 Inuits y vivent, dans des villages dont la majorité comptent moins de 1 000 habitants. La population la plus élevée se trouve dans les communautés de Kuujuaq, d'Inukjuak, de Puvirnituk et de Salluit. Les Inuits sont des citoyens Canadiens assujettis aux lois fédérales et provinciales en matière de taxes de vente et d'impôts. Le dernier recensement dénombre environ 1 000 résidents non-Inuits (Société Makivik, 2018).

Le rapport entre les communautés inuites et les services de santé du système québécois est teinté par un historique complexe et, à certains égards, traumatique. Le gouvernement fédéral s'est d'abord assuré d'une présence dans le Nord à la fin des années 40 avec le début de la guerre froide, en s'occupant notamment des postes des soins infirmiers, des écoles et des églises (KRG & MC, 2012). Les Inuits ont maintenu un mode de vie nomade jusqu'à la construction des maisons dans les années 50-60 (L. Lessard et al., 2008), concordant avec l'abattage massif des chiens de traîneaux dans les années 50 par des représentants gouvernementaux (Stevenson, 2012), fragilisant leurs déplacements et leurs modes de vie. Après les écoles missionnaires des années 1850 à 1900, les premiers pensionnats ont été bâtis au milieu des années 50 dans quatre communautés : Kangiqsualujuaq, Kuujuaaraapik, Kangirsuk et Inukjuak (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015). Pour avoir droit à une allocation familiale, les enfants ont dû fréquenter l'école de manière obligatoire. Comme il n'y a pas eu d'école dans toutes les communautés, certaines familles ont déménagé pour ne pas se séparer de leurs enfants (Wachowich cité dans Olofsson et al, 2008), apportant de nouvelles dynamiques de pouvoir

entre les communautés avec ou sans école. Les familles qui n'ont pas déménagé ont dû envoyer leurs enfants en pensionnat et l'expérience a

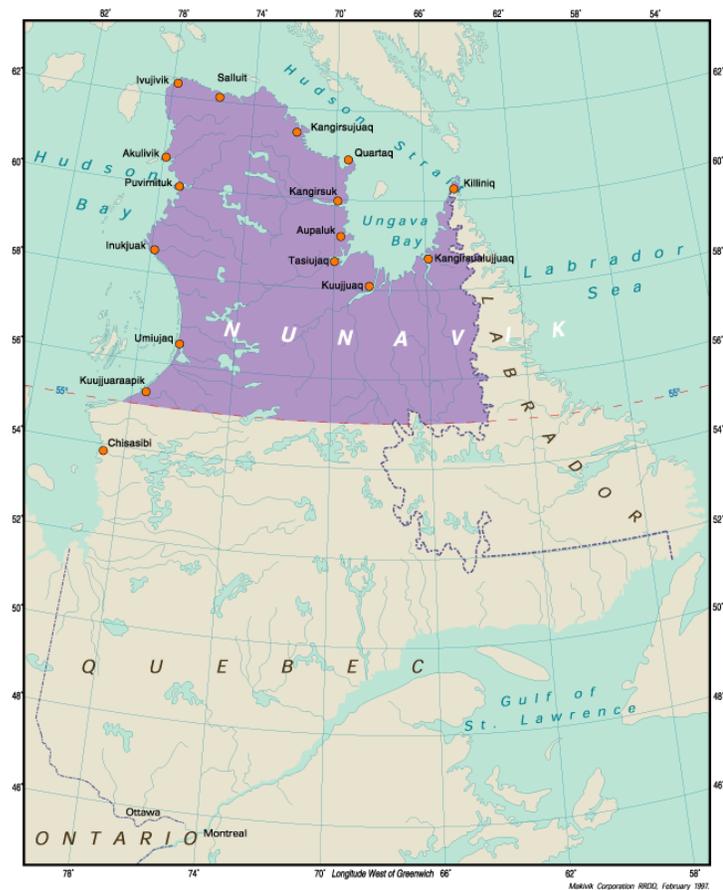


Figure 1. Carte du Nunavik. Source : Makivik.

parfois été traumatisante. De manière pandémique pour les Premières Nations, les Inuits et les Métis, beaucoup d'enfants pensionnaires ont été abusés aux niveaux physique, sexuel et psychologique dans ce climat de rupture avec leur culture et leur famille (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015; Conseil canadien de la santé, 2012a). Les institutions gouvernementales et les figures d'autorités peuvent donc évoquer de douloureux souvenirs aux anciens pensionnaires (Browne et al., 2016; Conseil canadien de la santé, 2012a). Ajouté à cela, au Nunavik, une épidémie de tuberculose a eu lieu dans les années 40-50, délocalisant beaucoup d'Inuits dans des Hôpitaux du Sud (Olofsson, Holton, & Partridge, 2008; Stevenson, 2012). Pour ceux qui ont été traités, le rétablissement a pu prendre plusieurs années avant leur retour dans leur communauté, et d'autres sont décédés ou sont restés en ville (Olofsson et al., 2008).

De plus, la communication étant déficiente entre les hôpitaux du Sud et les communautés inuites, des familles n'ont pas été informées de la ville du traitement, ni même du décès de leur proche.

Dans les années 70, le gouvernement fédéral a voulu reléguer la responsabilité des services de santé au provincial, qui lui, souhaitait s'affranchir au Québec avec le développement du réseau hydro-électrique (KRG & MC, 2012). Quant aux Inuits du Nunavik, le but recherché par les représentants a été de protéger un mode de vie traditionnel basé sur les ressources territoriales et d'améliorer leur qualité de vie, notamment avec de meilleurs infrastructures et services de base tels qu'en éducation et en santé, au même titre que ceux des Territoires du Nord-Ouest (KRG & MC, 2012). Dans la période précédant la signature de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (CBJNQ) en 1975, les services de base couverts par le gouvernement fédéral ont accumulé des lacunes. Même s'ils étaient des contribuables à l'impôt et avaient droits à la même qualité de services que les autres citoyens, les représentants Inuits ont été prêts à renoncer à leur titre ancestral sur le territoire en croyant que cela allait catalyser l'obtention de services de base adéquats (KRG & MC, 2012). En échange d'indemnités, cet accord permet aux peuples cris et inuits d'exercer le contrôle politique, économique et social de leurs territoires (Lessard et al, 2008). Cependant, cette autonomie semble très relative, puisque les organisations inuites qui ont vu le jour demeurent sous la juridiction québécoise et les pochettes budgétaires respectives (KRG & MC, 2012). Ainsi, la Régie régionale de la santé et des services sociaux du Nunavik relève du ministère de la santé et des services sociaux du Québec (Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse (CDPDJ), 2007) et plusieurs services sont encore financés par le gouvernement fédéral (CDPDJ, 2007, Lessard et al, 2008).

Une conséquence de ce transfert de pouvoirs de la CBJNQ sous la juridiction québécoise a été de freiner l'accès aux emplois les mieux rémunérés (KRG & MC, 2012). L'éducation est offerte jusqu'au niveau secondaire ou au certificat d'études professionnelles, mais le niveau n'est pas assez élevé pour répondre aux attentes du système québécois. Il s'agit d'une des principales causes de la pauvreté au Nunavik. De plus, des facteurs sociaux freinent le développement d'un apprentissage sain, tels que le fossé intergénérationnel dû aux changements rapides vers la modernité et les traumatismes dus aux déplacements forcés. La Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse (enquête de 2007 citée dans KRG & MC, 2012) fait état de violence familiale à des niveaux dix fois plus élevés que la moyenne canadienne, avec le taux

de suicide le plus élevé du Canada et une dépendance aux drogues et à l'alcool préoccupante chez les jeunes. Les Inuits, comme d'autres Autochtones, ont donc progressivement perdu du pouvoir sur leur santé dû à l'histoire et à l'espace entre leurs communautés et les centres urbains (Adelson, 2005).

Les soins de santé au Nunavik

Les soins de santé décrits concernent plus particulièrement la population adulte étant donné que le projet a eu lieu avec cette clientèle. Lorsqu'un adulte inuit a des problèmes de santé, les options sur place sont le Centre local de services communautaire (CLSC), ou des ressources des membres de la communauté, telles qu'un Aîné, un prêtre, un ami, etc. S'il décide d'utiliser des services du système de la santé, selon la nature et la gravité du problème, il peut être transféré dans l'un des deux seuls hôpitaux de ce vaste territoire (Kativik Regional Government (KRG) & Makivik Corporation (MC), 2012), ou dans le système régulier des services de santé à Montréal. Selon la Convention de la Baie James, les Inuits ont droit aux mêmes services que le reste de la population du Québec. À Montréal, les soins de santé sont coordonnés par le Module du Nord québécois (MNQ ou Ullivik), qui fait la liaison entre les services du Nunavik et les différentes ressources du système de santé régulier en ville. Le MNQ offre aussi l'hébergement pendant le séjour des Inuits à Montréal. Ceux-ci peuvent venir du Nunavik avec un accompagnateur.

De façon plus générale, les Autochtones en régions éloignées font face aux défis de la distance physique pour recevoir les services, mais aussi à un historique colonial qui teinte la prestation des services de santé (Browne et al., 2005; Browne et al., 2016; Reading, 2009). Beaucoup d'Autochtones ne se sentent pas à l'abri de préjugés, de racisme et de discrimination dans les services de santé urbains au Canada (Conseil canadien de la santé, 2012a). Des facteurs historiques, culturels, économiques, éducationnels et politiques ont aussi un impact en amont sur la vie des Autochtones et sont déterminants dans leur état de santé et de bien-être (Anderson & Thompson, 2016; Browne et al., 2016; Reading, 2009). Parmi les déterminants sociaux de la santé pour les populations inuites au Canada, l'accès limité aux soins a été auto-rapporté comme facteur d'une moins bonne santé particulièrement par des adultes de 25 à 54 ans (Anderson & Thomson, 2016). L'accès limité aux soins a aussi été associée au fait de vivre dans une

habitation requérant des réparations majeures, et de vivre avec une sécurité alimentaire très basse. Les femmes inuites âgées de 25 à 54 ans ont rapporté des niveaux de santé plus bas que ceux des hommes. Enfin, une perception d'une meilleure santé est associée à des liens familiaux serrés, tandis qu'une perception d'une moins bonne santé est associée à un niveau d'éducation inférieur au secondaire et à l'obésité. (Anderson & Thompson, 2016). Des propriétés structurelles jouent donc un rôle dans le niveau de santé des Premières Nations, des Inuits et des Métis au Canada.

Au Nunavik, plusieurs démarches ont été menées pour adapter les services de santé aux besoins des Inuits. Depuis 2003, des efforts de réorganisation des services pour les jeunes et les familles ont été poursuivis par le réseau, avec le défi de respecter les valeurs et les pratiques traditionnelles inuites (KRG & MC, 2012). Des obstacles demeurent, comme le manque de personnel inuit et le recrutement difficile des ressources professionnelles, notamment car il manque des locaux et des logements pour les employés. De plus, le système de communications et de télémédecine n'est pas encore suffisamment développé et le renouvellement des programmes financés par le fédéral n'est pas garanti. Dans ce contexte, les transferts des patients Inuits à Montréal ont continué à augmenter (KRG & MC, 2012).

Au niveau des services en santé mentale, il n'existe pas au Nunavik d'équipes spécifiques ni aux CLSC, ni dans les deux hôpitaux (L. Lessard et al., 2008; Lily Lessard, Fournier, Gauthier, & Morin, 2015). Il n'y a pas de poste permanent de psychiatre. Certains psychiatres du Sud, au public et au privé, font des consultations périodiques dans le Nord, ce qui complique l'organisation locale des services. Pour les patients qui sont transférés dans le Sud, un manque de transition de soins existerait lors de leur retour dans la communauté, avec un manque de communication d'informations entre les services de Montréal et du Nord. Néanmoins, trois ressources communautaires en santé mentale ont été mise en place du côté de la Baie d'Hudson : le Centre de réintégration Anaraaluk à Inukjuak, le Centre de crise Aaniavituqarq à Puvirnituk et le Centre de réhabilitation Sapuminik à Salluit, Il y a aussi le Centre de traitement des toxicomanies Isuarsivik à Kuujjuaq, du côté de la Baie d'Ungava. Chacune de ces ressources ont une clientèle spécifique, pour adultes ou adolescents. De plus, cinq maisons de jeunes existent et elles sont financées par le fédéral. Plusieurs initiatives de prévention du suicide et

pour la promotion de la santé mentale ont été mises en place mais plusieurs d'entre elles n'ont pas pu être reconduites.

Plus précisément, des défis demeurent en ce qui a trait à la place des approches traditionnelles de guérison (L. Lessard et al., 2008). Certains intervenants révèlent ne pas savoir où orienter la clientèle, tandis que des Inuits expriment de la confusion par rapport aux approches traditionnelles. La compréhension des problèmes de santé mentale ne semble pas unanime et le soutien des églises, des ministres de cultes et des groupes religieux occupe encore une place importante depuis la christianisation. De plus, des risques d'étiquetage sont liés aux services de santé mentale et l'efficacité des interventions psychosociales sont remises en question. Le personnel des services de santé et des services sociaux des CLSC est aux prises avec des situations de crise, engendrant de l'épuisement et un manque au niveau de la prévention en santé mentale. Des enjeux freinent aussi la collaboration entre les services de santé mentale et le traitement des toxicomanies, dont l'instabilité des ressources, l'absence de structure de communication entre les services de santé, les services sociaux, les ressources communautaires et les détenteurs de savoirs traditionnels, une confusion de leadership dans les services, la méconnaissance des rôles de chacun et la méfiance de part et d'autre (Lessard et al., 2008). Le problème d'accès aux soins dans les régions rurales a aussi été souligné en psychiatrie (Levin & Herbert, 2005) et les références des médecins pour la psychiatrie, les programmes de santé mentale et la pédiatrie sont souvent freinées dans les régions nordiques à cause de la barrière vers ces soins plutôt qu'à cause des besoins (Steele et al., 2012). Des délais et des ruptures dans le continuum des soins pour des problèmes de santé mentale communs ont aussi été relevés, avec moins d'un tiers des soins qui dépassent le deuxième rendez-vous de suivi, sur un total de 155 épisodes (Lily Lessard et al., 2015). Dans le contexte où la psychothérapie sur place n'est pratiquement pas disponible, et qu'il y a peu de mécanismes de compensation, ces résultats montrent que les soins de santé et les services sociaux de première ligne sont davantage réactifs que préventifs.

En somme, dans ce contexte au Nunavik, les besoins en matière de santé, de santé mentale et du domaine social semblent donc encore nombreux pour les adultes inuits et les services locaux semblent avoir de la peine à y répondre. L'augmentation des transferts des Inuits à Montréal

témoigne d'une problématique macrosystémique. Comment les rencontres se passent-elles entre bénéficiaires Inuits et intervenants non-inuits dans le milieu urbain?

Complexité des rencontres entre Inuits et non-Inuits dans la prestation des services de santé en milieu urbain

Une évidence ressort de la recherche clinique et théorique sur le besoin d'améliorer l'expérience des Autochtones dans le système de santé canadien (Benoit, Carroll, & Chaudhry, 2003; Brooks-Cleator et al., 2018; Browne & Fiske, 2001; Browne et al., 2005; Browne et al., 2016; Conseil canadien de la santé, 2012a; Dickson, 2000; Haozous & Neher, 2015; Hole et al., 2015; Josewski, 2012; Kurtz et al., 2018; Levin & Herbert, 2004). De manière générale, beaucoup d'Autochtones au Canada ne font pas confiance aux services de santé dû à des stéréotypes, au racisme systémique et à une approche occidentale de la santé vécue comme aliénante et intimidante (Conseil canadien de la santé, 2012a). Les problématiques systémiques se reflètent dans les interactions. Par exemple, de la peur et de la méfiance ont été relevées pour des anciens pensionnaires autochtones (Benoit et al., 2003), pour qui le conformisme aux institutions a été valorisé. Cela peut prendre la forme d'un mutisme (Conseil canadien de la santé, 2012a) et d'une dégradation importante de la santé avant de consulter (Browne & Fiske, 2001). À l'opposé, une sous-estimation du médecin de l'impact de nommer les pensionnats peut avoir lieu, considérant un sentiment de validation importante pour un bénéficiaire autochtone (Browne et al., 2016). Cela dit, une prudence est nécessaire afin de ne pas généraliser les stratégies d'intervention sans prendre en compte les circonstances uniques de chaque rencontre (Browne et al., 2016; Haozous & Neher, 2015).

L'agitation et la rapidité des soins dans l'environnement a aussi été relevé comme problématique, contrastant avec le besoin de prendre le temps d'écouter les Aînés (Levin & Herbert, 2004). Prendre le temps de connaître son médecin a été soulevé particulièrement pour les femmes qui accouchent loin de leur communauté (Benoit et al., 2003). De plus, la rigidité de la structure contraste avec le souhait de plus de fluidité et de rencontres informelles, permettant un rapport à l'autorité non hiérarchique (Benoit et al., 2003). Le problème d'accès relié à la distance des communautés peut aussi créer des tensions au niveau des heures de visites ou des rendez-vous considérant les efforts et l'importance de la présence de membres de la

communauté dans des moments critiques de problèmes de santé (Browne et al., 2016). L'écoute des priorités des bénéficiaires autochtones permettrait de mieux dissoudre ces tensions (Browne et al., 2016). Cependant, les services peuvent aussi être vécus de manière impersonnelle et discriminatoire pour certains Autochtones des régions rurales (Levin & Herbert, 2005) et la culture professionnelle de certains intervenants peut contraster avec les besoins de la clientèle notamment à cause de la différence des savoirs autochtones.

Le rapport aux savoirs autochtones est un thème tendu dans la prestation des services de santé. L'approche occidentale de la santé peut contribuer à l'expérience aliénante et intimidante du système par les prestataires autochtones en milieu urbain (Conseil canadien de la santé, 2012a). Cette aliénation culturelle reliée à la conception holistique de la santé a été relevée comme problématique pour des Aînés des Premières Nations et métisses selon leur expérience du système de la santé en milieu urbain (Dickson, 2000). La plupart des suggestions incluent d'ajouter une conception holistique de la santé, qui intègre la santé physique, mentale et spirituelle en faisant place à la médecine traditionnelle autochtone dans les pratiques modernes de santé (Benoit et al., 2003). Une attitude ressentie comme méprisante face aux savoirs autochtones peut en découler dans la prestation des services. Le manque de crédibilité associé aux savoirs autochtones a été relevé par une employée autochtone de la santé, résultant en une impression de ne pas se sentir écoutée par ses collègues (Browne & Fiske, 2001). L'attitude des professionnels comme détenant un savoir d'expert a aussi posé problème pour des prestataires autochtones. Celle-ci aurait besoin d'être tempérée pour développer une sensibilité envers d'autres types de connaissances, différentes de l'éducation occidentale (Levin & Herbert, 2004). D'un autre côté, un manque d'information sur le système peut aussi restreindre la vision des services, par exemple dans la perception d'Aînés autochtones (Dickson, 2000). Les accompagnateurs et des représentants des membres de la communauté pourraient jouer un rôle d'informateurs à ce niveau (Haozous & Neher, 2015).

Un élément additionnel à considérer est la supposition de base de certains professionnels de s'attendre à ce que les bénéficiaires autochtones aient une place pour vivre, de la nourriture et des ressources financières (Levin & Herbert, 2004). Le manque de considération sur les pressions socio-économiques en dehors du contrôle des prestataires autochtones peut entraver la coopération aux traitements (Dickson, 2000; Levin & Herbert, 2004). D'autres valeurs sur le

pouvoir de l'individu, notamment avec la notion d'*empowerment*, peuvent contraster avec le pouvoir de la collectivité sur les prestataires autochtones (Levin & Herbert, 2004). S'intéresser au contexte de vie plus global des prestataires autochtones, au-delà du problème de santé, permettrait de résoudre en partie ces tensions (Browne et al., 2016).

Enfin, la diversité des expériences des bénéficiaires autochtones est maintes fois soulignée dans les recherches et le caractère relationnel de la rencontre joue un rôle clé dans la qualité des interventions. Par exemple, l'identité culturelle peut fluctuer avec le temps et selon les contextes, même lorsque des conditions systémiques historiques sont semblables. L'identité culturelle des Inuits a effectivement été affectée différemment pendant l'épidémie de tuberculose, dans le contexte d'éloignement des malades de la communauté, dépendamment des gens, de la durée du traitement et de l'endroit (Olofsson et al., 2008). Lors de leur retour après plusieurs années, leur communauté inuite a souvent accusé de grands changements vers la modernité, et l'adaptation culturelle des gens, du Sud vers le Nord, a varié selon les personnes, leur âge et leur mémoire des traditions inuites. L'expérience des évacués fait ressortir la notion de *care* basée sur la relation, qui contraste avec une vision impersonnelle de la santé (Stevenson, 2012). L'absence des évacués a déséquilibré la survie du groupe, par exemple avec le manque de chasseur ou d'aide pour confectionner les vêtements ou pour s'occuper des enfants (Olofsson et al., 2008; Stevenson, 2012). Le soin et l'attention à l'autre contraste ainsi avec l'expérience de soins dépersonnalisés des hôpitaux dans le Sud (Stevenson, 2012). Une incompréhension de certains Inuits en a découlé, particulièrement pour les personnes asymptomatiques : pourquoi soigner des gens si en les enlevant de leurs proches, ils risquent de mourir? Dans le Sud, certains ont accepté de se faire soigner individuellement, tandis que d'autres tentent de chercher les responsables de la situation (Olofsson et al., 2008). Coopérer avec le chef de la santé peut donc aller dans le sens de coopérer avec le responsable, même si la personne malade a une notion du *care* axée vers les personnes avec qui on est en relation (Stevenson, 2012).

Un autre exemple démontre que les relations entre les agents étatiques et les Inuits ne semblent pas si compartimentées. L'idée du progrès et des relations de dépendance ressort dans la logique coloniale, mais l'État est aussi fragmenté (Tester, 2006). Par exemple, lors de la construction des maisons au Nunavik, des agents étatiques ont le désir de bien faire et sont ambivalents face au gouvernement, en observant les résultats contradictoires de leurs actions sur les Inuits (Tester,

2006). Certains Inuits sont aussi ambivalents face à la politique de construction des maisons (Tester, 2006). Au niveau du système de la santé, la coopération demandée dans le système peut aussi paraître contradictoire en incluant des désirs colonialistes innommables (Stevenson, 2012). Par exemple, lors de l'épisode de la tuberculose, des intervenants appliquant une voie impersonnelle et bureaucratique des soins ont semblé participer à de l'aide humanitaire. Encore actuellement, l'analyse de Stevenson (2012) suggère que cette approche semble avoir lieu dans le système pour faire face aux suicides dans les communautés inuites. En demandant aux gens de collaborer au projet de rester en vie, cela risque d'apporter une valeur indifférente à la vie au lieu de chercher à connaître la personne autochtone et son entourage, dans une approche du *care* dans laquelle l'attention est portée sur la vie (Stevenson, 2012).

En conclusion, ces recherches insistent sur le fait de ne pas homogénéiser les Autochtones et s'accordent sur l'importance de personnaliser les soins à chaque individu ou à sa communauté, dont les aspirations et expériences varient grandement. Des éléments culturels, mais surtout des éléments systémiques, dynamiques et relationnels, font en sorte de perpétuer la colonisation dans le système de la santé, et de passer sous l'invisibilité cette forme de violence, ayant un impact majeur pour des bénéficiaires autochtones. Pour répondre à ces nombreux besoins d'amélioration, des initiatives de formations des intervenants de la santé en termes de compétence et de sécurité culturelles ont vu le jour au Canada et à l'international dans les 15 dernières années (Brooks-Cleator et al., 2018; Conseil canadien de la santé, 2012a; Kurtz et al., 2018; Levin & Herbert, 2004). Ces formations visent à instruire les étudiants et les professionnels de la santé notamment à mieux saisir l'impact de l'histoire et des déterminants sociaux de la santé dans la vie des Autochtones. La formation des professionnels est donc largement recommandée, et parfois réalisée au Canada, cependant, l'application n'est pas garantie (Brooks-Cleator et al., 2018; Kurtz et al., 2018). De plus, celle-ci peut contenir des éléments hautement affectifs pour les étudiants et les professionnels, et la maturité des gens sur ces sujets en est tributaire pour les intégrer (Mills, Creedy, & West, 2018). C'est précisément sur ce côté affectif que mon projet de recherche espère répondre dans la littérature scientifique. En utilisant l'art et le récit autoethnographique pour rendre visible mon processus d'apprentissage à un niveau humain, j'espère offrir l'occasion pour les lecteurs d'être touché et de faire quelque chose d'autre à partir de cette expérience pragmatique. Quels concepts et quels

fondements épistémologiques seront donc utiles pour mieux comprendre la rencontre inuite/non-inuite dans la prestation des services de santé à Montréal?

Outils conceptuels et fondements épistémologiques

Tandis que les recherches empiriques se basent sur des données probantes pour déterminer les meilleures pratiques, résultant en des listes de recommandations valides et sérieuses, l'expérience sollicitée du public cible des chercheurs et des professionnels qui les lisent est principalement cognitive et rationnelle. Quand est-il du processus de transformation personnel pour intégrer ces recommandations dans la pratique? La recherche non-représentationnelle a l'avantage de faire ressentir au lecteur la vie entourant le processus d'une recherche. En effet, lire des listes dans des articles scientifiques et lire une histoire n'a pas le même impact (Bochner & Ellis, 2016; Vannini, 2015a). De plus, l'utilisation d'une histoire narrative comme processus de recherche me paraît congruente avec les épistémologies autochtones qui valorisent les histoires et les narrations dans le domaine académique (Absolon Minogizhigokwe, 2011; King, 2008; Kovach, 2009). Enfin, l'utilisation de l'art dans la recherche a ce potentiel d'affecter tant les lecteurs, que les gens qui visitent ou qui participent à l'activité artistique (Cole & McIntyre, 2008). Ainsi, utiliser l'art dans la rencontre entre bénéficiaire inuit et intervenant non-inuit a une double valeur, en tant qu'espace potentiel pour humaniser la rencontre, mais aussi en tant qu'agent de pouvoir dans le potentiel d'affecter les gens autour. La figure 2 intègre donc les épistémologies autochtones, artistiques et non-représentationnelles dans un diagramme afin de simplifier le cadre conceptuel de mon projet de recherche. Les concepts qui seront utilisés sont la sécurité culturelle et la face, ainsi que la théorie de l'affect. Nous verrons comment ce cadre conceptuel relie les trois familles de recherches autochtones, artistiques et non-représentationnelles dans mon projet de recherche.

Concept de la sécurité culturelle : pour comprendre le pouvoir associé à la visibilité culturelle dans le processus d'une rencontre inuite/non-inuite autour de l'art dans le milieu de la santé

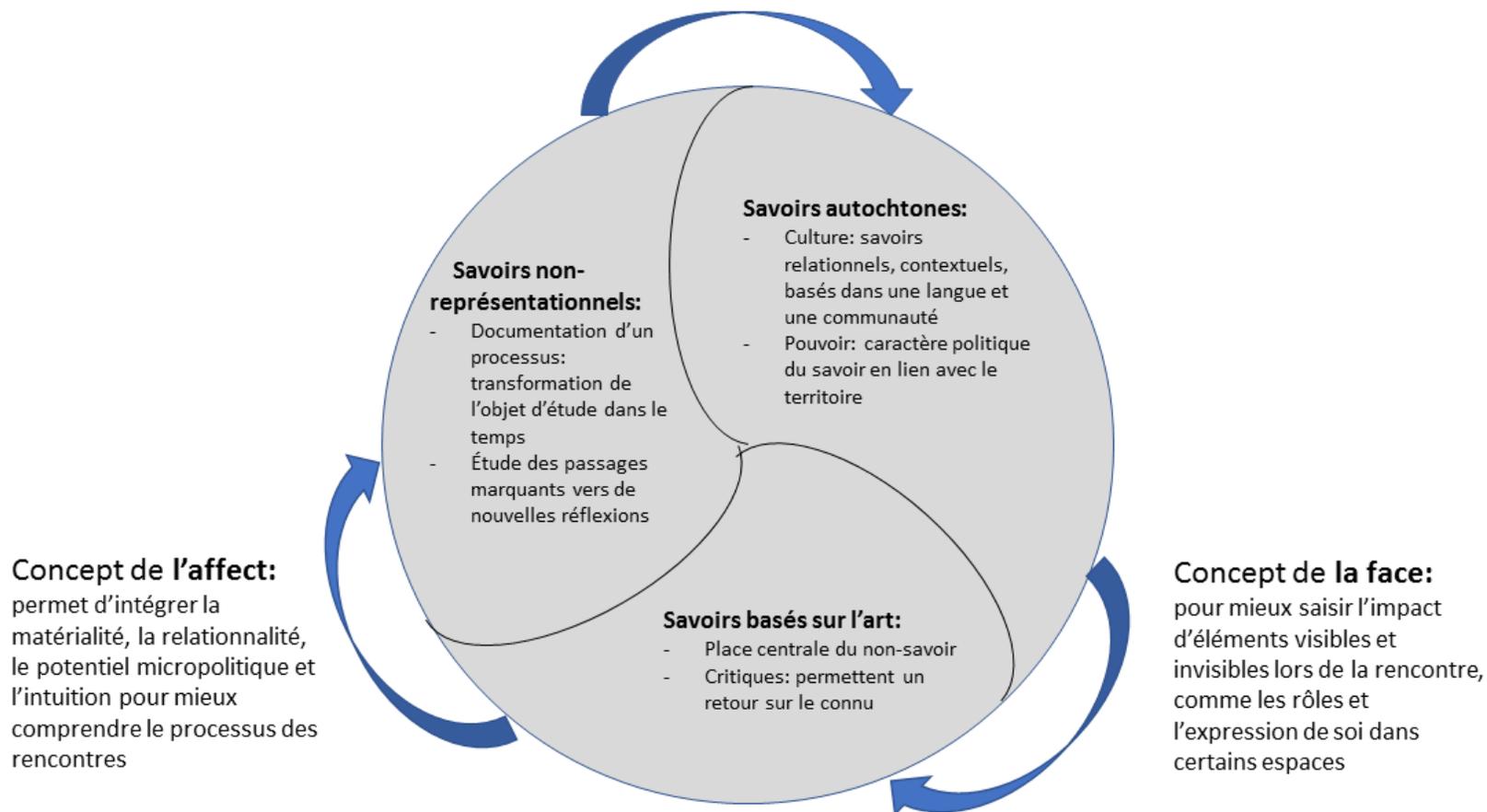


Figure 2. Outils conceptuels et fondements épistémologiques

Concept de la sécurité culturelle

Le concept de la sécurité culturelle a été développé dans le contexte de l'enseignement des soins infirmiers par Ramsden Irihapeti (2002), maorie, en Nouvelle-Zélande à la fin des années 1980. Le besoin de développer ce concept résulte du contexte où des étudiantes maories avaient soulevé des obstacles à leur recrutement, la nature coloniale de leur éducation académique, du racisme institutionnel et des droits de propriété intellectuelle sur leur savoir traditionnel dans la pratique des soins infirmiers (Nursing Council of New Zealand (NCNZ), 2011). Ce concept est aussi appelé « sécurisation culturelle » pour insister sur le fait qu'il s'agit d'une démarche (Lévesque et al., 2015). Celle-ci débute par la prise de conscience de la culture, se poursuit par la sensibilité et la compétence culturelle, pour atteindre un niveau de sécurité culturelle (Organisation nationale de la santé autochtone, 2008). Il s'agit donc d'un ensemble de pratiques impliquant un processus d'apprentissage et aboutissant à la perception du bénéficiaire comme ayant reçu un service culturellement sécuritaire (Brascoupé & Waters, 2009; Ramsden, 2002). La relation de confiance dans le service est donc l'élément clé pour le qualifier de sécuritaire. Ce concept a transformé le paradigme du service des soins de santé à travers une approche post-colonialiste de la prestation des soins infirmiers en contexte maori et continue à avoir un impact à l'échelle internationale (Brooks-Cleator et al., 2018; Koptie, 2009; Kurtz et al., 2018).

Concept de la face

En microsociologie, la face est constituée par des éléments symboliques externes comme l'apparence et la politesse, mais aussi par des éléments internes comme la perception de notre rôle (Goffman, 1974). Une rencontre, incluant les gens et la situation, occasionne de « garder la face » ou de « perdre la face ». La face dans ce contexte n'appartient donc pas à des personnes mais elle est « diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment » (p.10). Les appréciations expriment la qualité de la relation sociale, qui se définit comme « une situation où une personne est particulièrement forcée de compter sur le tact et la probité d'autrui

pour sauver la face et l'image qu'elle a d'elle-même » (p.10). Ainsi la relation sociale n'est pas à proprement dite seulement humaine, mais aussi situationnelle. Goffman suppose que des formes d'interactions sociales pouvaient être extraites des situations, comme une sorte d'organisation sociale qui échappe aux acteurs en présence (Goffman, 1974; Nizet & Rigaud, 2005). Sa « sociologie des circonstances » permet d'éclairer ces formes d'interactions au niveau micro de la rencontre, tout en considérant des influences macrosystémiques qui y prennent part.

Théorie de l'affect

La théorie de l'affect ne peut être généralisée, puisque l'affect est réinventé dans chaque situation (Brunner, Massumi, & Manning, 2015). Ce sont les circonstances du contexte qui prennent part à l'action, non seulement les humains. En d'autres termes, l'affect est diffus dans un champ relationnel de forces dans un événement. Brian Massumi, en entrevue avec Arno Boehler (2015), parle notamment d'un champ relationnel entre une tendance à répéter et à se conformer à ce qui est stable (une pensée dans un pôle physique de la situation) et une adaptation créative à chaque situation (une pensée dans un pôle mental de la situation, avec des idées et l'instinct, présente même dans des organismes qui n'ont pas de cerveau). Ces deux pôles sont en opposition, mais ils sont tous deux présents. Leur relation est ce qui caractérise l'aspect vivant d'une situation, c'est-à-dire la capacité de créer une nouveauté pour s'adapter. Dans une situation, une mémoire implicite corporelle est activée et réagit avant que l'on en soit conscient. Il s'agit d'un corps de relations antérieures, de complexes, relié à des situations antérieures : le corps ne se limite donc pas à sa forme physique (McKim & Massumi, 2015). La notion d'identité, du « je », ne relève donc pas d'une délimitation physique entre les humains, ou entre le non-humain et l'humain. Dans cette perspective, le pouvoir revient à la capacité de l'œuvre à stimuler d'autres visions d'une rencontre possible, propre à chaque situation. Massumi décrit ce pouvoir de l'esthétique en termes de micropolitique.

Épistémologies autochtones

Je ne peux expliciter tous les principes des épistémologies autochtones dans le cadre de cette introduction. Je présenterai donc seulement les éléments saillants qui se différencient des autres épistémologies afin de les compléter. De plus, en tant que non-autochtone, ma vision

du monde n'est pas centrée dans une ontologie autochtone et l'épistémologie qui en découle est donc limitée en termes de compréhension autochtone. Pour des chercheurs non-autochtones, il est suggéré d'honorer au mieux le savoir des participants autochtones, de réfléchir sur l'impact de la langue dans la production des connaissances, ainsi que d'honorer les terres autochtones sur lesquelles ont lieu la recherche, en reconnaissant la portée politique de la production des connaissances (Kovach, 2009). Les principes des épistémologies autochtones et plus particulièrement inuites seront développés plus tard.

Épistémologies artistiques

J'utiliserai les principes de base de la recherche par la pratique artistique, de Graëme Sullivan (Sokoloff, 2014a; Sullivan, 2010). Premièrement, la multiplicité des *idées* émergeant de la création permet de traiter des sujets complexes en profondeur, à travers la simplicité étonnante d'une forme artistique. Deuxièmement, la recherche accorde un intérêt particulier pour la narration (*story*) puisque la pratique artistique demande un engagement humain qui cherche un point de connexion avec l'audience. En d'autres termes, nous nous approprions des histoires qui nous rejoignent et/ou qui expriment des choses pour nous. Ce processus est au cœur de mon projet, je vais y revenir dans la section épistémologie. Ensuite, toujours selon Sullivan, l'*identité* de la recherche-crédation est étroitement liée à l'inconnu. Le processus créatif tend vers l'inconnu, ce qui permet de critiquer ce qui est connu et de générer de nouvelles connaissances en prenant en compte différents points de vue. *L'espace* caractérise la recherche par la pratique artistique en sa qualité de rester ouverte à différentes interprétations et au changement. Dans la même lignée, la *structure* de la recherche-crédation s'adapte à la pratique : la connaissance prend la forme pertinente dont la recherche a besoin au cours du projet. En d'autres termes, la structure du projet s'adapte à la pratique. Enfin, le dernier principe de Sullivan est la variété de la *portée* de la recherche étant donné l'étendue des sujets qui peuvent être investigués par ce type de recherche.

Recherches non-représentationnelles

Dans mon projet, la représentation réfère à tout ce qui est associé à l'image d'une personne inuite et à celle d'une personne non-inuite. Ces représentations culturelles font

inévitablement partie de l'expérience, particulièrement lors de premières rencontres, et une fois que ces représentations sont activées, un pouvoir vient avec. L'équation entre la visibilité de différences culturelles et le pouvoir qui s'ensuit fait partie de la demande d'égalité et de contrôle des Autochtones, notamment dans le concept de la sécurisation culturelle, qui est mesurable par le degré de confiance des Autochtones dans les services reçus (Brascoupé & Waters, 2009). Dans mon projet, les émotions et le niveau de confort ou d'inconfort ressentis dans la situation de la rencontre peuvent donner des indices sur la manière dont la rencontre se déroule avec des mouvements subtils de pouvoirs entre les gens. La recherche non-représentationnelle ne désigne donc pas un refus de la représentation (Doel cité dans Vannini, 2015), c'est un style de recherche qui se base sur des pratiques de vocation politico-épistémologique (Thrift, 2008; Vannini, 2015b). Le terme non-représentationnel intègre la représentation dans la notion de mouvement vers elle, mais celle-ci n'est pas une finalité à documenter (Doel cité dans Vannini, 2015). Selon Phillip Vannini (2015b), cette famille de recherche se caractérise par l'intérêt sur la trajectoire d'un objet d'étude plutôt que sur un phénomène qui tendrait à le fixer dans une représentation inerte. Reconnaissant la diversité des paradigmes utilisés en recherche non-représentationnelle, il définit ce type de recherche comme un style marqué par une temporalité au présent avec des potentialités pour le futur. Tandis que le style d'écriture scientifique est marqué par la logique, avec un caractère définitif afin de créer un récit convainquant et autoritaire, le style d'écriture des recherches non-représentationnelles est dubitatif, avec des stratégies permettant d'ouvrir le texte à des ouvertures créatives, autrement dit à des potentialités (Vannini, 2015a). Un exemple particulièrement pertinent transparait dans un style d'écriture avec une atmosphère irréelle, le « *irrealis mood* », par lequel Vannini (2015a) ajoute de la vie à une ethnographie au sujet d'une expérience de camping au Nunavut. Il traite notamment des stratégies d'écriture non-représentationnelles qui contrastent avec le style réel des ethnographies scientifiques, et suggère que ce type d'écriture a plus de potentiel pour affecter ses lecteurs.

Synthèse

Dans la rencontre inuite/non-inuite en contexte du milieu de la santé, la représentation désigne tout ce qui est associé à l'image d'une personne inuite et à celle d'une personne non-inuite. La visibilité culturelle est particulièrement active lors de premières rencontres et

s'associe d'un pouvoir. La demande d'égalité et de contrôle des Autochtones se base sur ce pouvoir avec le concept de la sécurité culturelle, une démarche reflétée par le degré de confiance dans les services reçus et dans la recherche. En tant que démarche, la sécurité culturelle est donc un concept qui lie le style non-représentationnel de la recherche par la documentation du processus des rencontres inuites/non-inuites dans le milieu de la santé au cours de la recherche. La recherche non-représentationnelle s'intéresse effectivement, avec la théorie de l'affect, à l'impact politico-épistémologique de la recherche, ce qui va dans le même sens que l'impact politique inhérent aux épistémologies autochtones, avec le pouvoir d'émancipation dans la production de connaissances. Dans le cadre de rencontres ponctuelles, les préjugés mobilisés avec la visibilité superficielle de la rencontre inuite/non-inuite se retrouve dans le concept de la face en microsociologie. Cependant, l'utilisation de l'art dans la recherche permet d'avoir de nouvelles façons de se voir dans la rencontre, mais aussi de s'ouvrir à l'inconnu et de nouvelles potentialités à travers le processus artistique. L'art a donc le potentiel d'affecter le contexte à la fois de la rencontre et de la recherche à travers un récit non-représentationnel pour un lectorat de chercheurs et de professionnels de la santé.

Le projet de création : idées initiales

Compte-tenu de la nature de la clientèle qui a besoin de soins, l'art-thérapie, ma discipline d'ancrage, permet d'être à l'affût de l'expérience des gens dans leurs besoins et dans le soutien des bienfaits de l'art pour la santé, sans toutefois que le but du projet artistique soit thérapeutique. L'art-thérapie se définit comme une « discipline des sciences humaines qui étend le champ de la psychothérapie en y englobant l'expression et la réflexion tant picturale que verbale » (Association des art-thérapeutes du Québec, 2018). La manière dont l'art et la parole prennent place dans la rencontre dépend de chaque situation. Dans un continuum entre art et thérapie, j'ai développé une pratique plus proche du pôle artistique, avec mes années de travail à l'organisme Les Impatients. La mission de l'organisme est de venir en aide à des personnes adultes atteintes de problèmes de santé mentale par le biais d'activités artistiques. Des expositions des œuvres des participants, parfois combinées avec celles d'artistes, visent à créer des ponts avec la communauté.

L'amorce du projet créatif a pris racine dans cet environnement de travail, avec l'intention de créer des ponts entre les prestataires Inuits des soins de santé, leurs communautés respectives et les professionnels de la santé non-inuits. L'exposition « Regards sur l'art cru », regroupant des œuvres des participants en grappes avec celles d'artistes, m'a inspirée. Une recherche anthropologique a eu lieu sur l'effet de cette exposition sur le public (Corin, 2019)². Au début du doctorat, je pensais explorer la réception d'une exposition (Sokoloff, 2014b) qui mêlerait des œuvres de personnes inuites et non-inuites, voire d'artistes autochtones et non-autochtones. L'exposition permettrait de susciter un questionnement sur la rencontre entre Inuits et non-Inuits, basé sur les différentes perceptions que les uns ont sur les autres et de mettre en lumière des aspects visibles et invisibles des cultures, à travers la rencontre visuelle des œuvres entre elles. L'aspect publique du projet retenait mon attention, sans savoir quelle forme la création allait prendre. Plus tard, j'ai adapté l'idée au contexte du système de la santé, en imaginant explorer l'effet d'œuvres réalisées par des prestataires Inuits, accrochées dans une salle d'attente ou amenées par eux dans le bureau d'un(e) professionnel(le). Le ou la professionnel(le) allait éventuellement créer une œuvre.

Par la suite, j'ai aussi été inspirée par une installation murale aux Impatients réalisée dans l'atelier de ma collègue artiste Elmyrna Bouchard (figure 3). L'installation, montée par les participants de l'atelier, était composée de pots de yogourt peints et d'autres matériaux recyclés, assemblés au mur dans une finition esthétique. Cela me donnait l'idée d'une œuvre collective pouvant se construire et évoluer à partir de la participation des Inuits de passage à Montréal. Celle-ci allait être composée de plusieurs éléments tenus ensemble dans un tout esthétique. Elle aurait été créée par les prestataires Inuits et éventuellement par des intervenants non-Inuits. L'œuvre permettait de faire émerger une communauté virtuelle laissée par les traces artistiques passagères des Inuits dans le système de la santé. Cela allait éventuellement permettre d'évoquer les communautés du Nunavik pour les prestataires Inuits dans le système au Sud, de favoriser un sentiment d'appartenance et de créer une autre ouverture comme point de départ de la rencontre avec les professionnels de la santé. Ce format m'a semblé plus adaptable que celui

² Ce livre traite de l'exposition, dix ans plus tard. Ellen Corin est anthropologue, psychanalyste et chercheuse en psychiatrie.

d'une exposition dans le système de la santé, étant donné la mouvance des participants entre le Nord et le Sud.

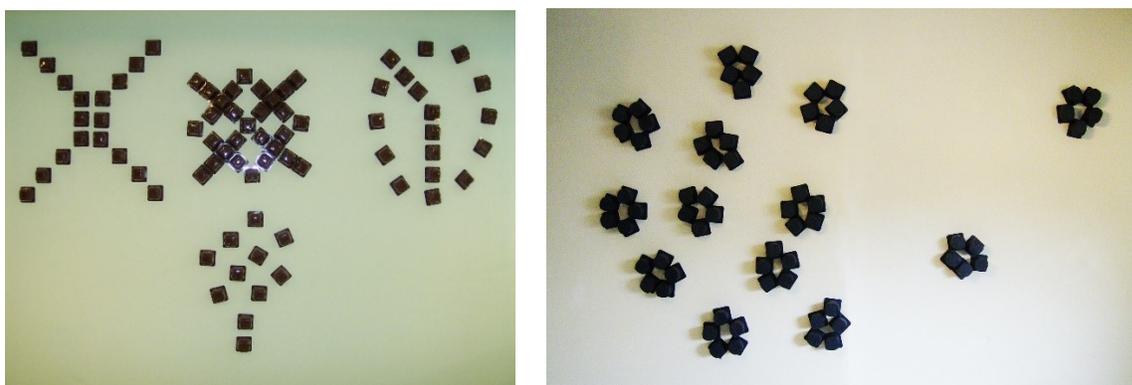


Figure 3. Projet mural des participants de l'atelier d'Elmyrna Bouchard aux Impatients

Suite à des rencontres sur le terrain, dans deux CLSC, dans un hôpital à Montréal et au MNQ, le format du projet créatif a évolué, en intégrant des techniques utilisées par des femmes inuites, comme le tricot. Lorsque le lieu du MNQ a été déterminé, le projet créatif a pris la forme d'une installation évolutive avec des tissus, grâce à un don de tissus auquel j'ai eu accès. Cela allait aussi permettre de rejoindre les femmes. Des médiums pour le dessin, la peinture et l'art imprimé allaient aussi faire partie du projet pour rejoindre aussi les hommes. La sculpture de la pierre à savon (stéatite) a dû être écartée pour des raisons logistiques sur place. Enfin, d'autres matériaux artisanaux allaient être disponibles, comme des retailles de peaux de phoque, de cuir et de fourrure, ainsi que de la laine pour du tricot et du crochet.

Au début du projet, ces idées de création autour de la rencontre rejoignent à quelques égards ce qui a été fait en art-thérapie auprès ou avec des Autochtones et s'en distinguent tout autant. L'art-thérapie auprès d'Autochtones a été documentée surtout avec des matériaux artistiques conventionnels pour le dessin et la peinture, mais aussi avec des matériaux naturels comme des morceaux de peaux, de l'artisanat et de la sculpture de pierre à savon (Ferrara, 1991, 1999, 2004; Gattermann, 1999; Lofgren, 1981; Sherwin, 1994; Sokoloff, 2008). La notion de cadre thérapeutique (ex : espace fermé et confidentiel) a souvent été assouplie dans des milieux communautaires autochtones ou en nature, afin d'apporter une ouverture à la collectivité, soit en favorisant le pôle artistique de la profession (dans l'approche et le lieu de la création ou en incluant une exposition artistique), soit en faisant d'autres activités avec la clientèle (Ferrara,

2004; Gattermann, 1999; Lu & Yuen, 2012; Sherwin, 1994). En milieu hospitalier, les deux études de cas auprès d'Autochtones sont en psychiatrie (Lofgren, 1981; Sokoloff, 2008), dont mon projet de maîtrise auprès de deux adultes Inuits du Nunavik. Celles-ci tendent cependant à essentialiser la culture des participants et à aborder la compétence culturelle comme l'acquisition de connaissances sur la culture de l'autre. Malgré cela, les auteures notent généralement que l'art a pu soutenir la communication et a permis d'aborder des thèmes comme la spiritualité, la nature et la collectivité. Certaines études soulignent que l'art ait permis de rééquilibrer le pouvoir dans la relation thérapeutique (Ferrara, 2004; Lu & Yuen, 2012; Sokoloff, 2008; Vivian, 2013, 2018). Parmi elles, deux démarches ont été identifiées comme décolonisatrices. L'une a été réalisée avec des femmes autochtones dans une communauté urbaine, avec une intention d'action sociale à travers une exposition artistique (Lu & Yuen, 2012). Le soutien de l'organisme a été souligné pour accompagner les femmes dans cette démarche, comme moyen favorisant leur *agentivité* ou pouvoir d'agir. L'autre propose d'indigéniser l'art-thérapie notamment en offrant des moments où l'art-thérapeute raconte des histoires personnelles honnêtes dans un partage de vérités avec un respect mutuel (Vivian, 2018). L'auteure est métissée avec des origines Inuites et européennes, et propose un modèle adapté de l'art-thérapie dans une démarche de réconciliation (Vivian, 2013, 2018). Enfin, cela rejoint également les propos de l'art-thérapeute Nadia Ferrara (2015) sur la réconciliation autochtone, en traitant de facettes multidisciplinaires de cette démarche, et du fait de s'ancrer dans sa propre communauté italienne pour donner la permission aux clients autochtones d'en faire autant dans leurs identités culturelles.

En art-thérapie, l'originalité de mon projet initial provient de l'idée qu'une œuvre collective prenne forme avec la participation passagère des gens et qu'elle ait lieu dans le milieu de la santé. Un autre élément particulier de la recherche est son caractère interdisciplinaire, pour aller au-delà de ma discipline afin de tenir compte d'éléments plus larges, anthropologiques et sociologiques, qui dépassent les ornières de ma profession. L'utilisation de l'art dans d'autres manifestations d'actions sociales autochtones allait donc aussi informer la démarche. Cela dit, l'action sociale pour les participants de la recherche émergeait d'emblée comme une limite du projet, étant donné le caractère éphémère du passage des Inuits à Montréal. Cependant, une certaine influence de l'œuvre dans son contexte allait être attendue.

En rencontrant diverses personnes dans deux CLSC (pédopsychiatre chercheure, infirmière), dans un hôpital (cadres, psychiatre chercheur et intervenants) et au MNQ (cadres et intervenants), un intérêt pour le projet artistique s'est fait ressentir, notamment avec leurs contributions sur sa forme et sa pertinence. Cependant, la logistique en termes d'espace, de temps et de ressources humaines a posé problème. Un des enjeux majeurs a été la dispersion des prestataires Inuits dans le système, selon leurs problèmes de santé très variés. L'endroit le plus probable où une installation aurait pu convenir pour explorer la relation entre Inuits et intervenants non-Inuits, aurait été sur le mur dans un couloir d'un CLSC entre une salle d'attente et les bureaux. Or, il y a eu un manque de disponibilité des ressources humaines pour accueillir la recherche dans ce lieu. Ces embûches ont motivé le choix du MNQ pour la réalisation du projet, où les Inuits se rassemblent, mais la plage horaire possible, de soir, a exclu les intervenants de la santé. La rencontre allait donc être, par les forces en jeu sur le terrain, entre les personnes inuites et moi-même, au MNQ. L'installation participative allait être une plateforme relationnelle permettant de questionner les habitudes de part et d'autre de la rencontre Inuite et non-Inuite au MNQ.

Méthode

Compte-tenu de la complexité de l'objet de recherche, l'autoethnographie permet d'aborder des sujets qui sont sensibles et délicats, dont les nuances vécues peuvent passer inaperçues dans la littérature scientifique notamment en art-thérapie dans un contexte autochtone. L'autoethnographie permet justement de reconnaître les influences culturelles et systémiques des rencontres vécues par l'auteur(e) de la recherche. Cependant, considérant le peu d'information que je risque d'avoir des Inuits dans le contexte de premières rencontres, et par conséquent du risque de créer des stéréotypes, la recherche-crédation complète la démarche pour ouvrir vers de nouvelles possibilités de compréhensions de la rencontre. La pratique artistique, soutenue par l'intuition et les ressentis lors des rencontres, contribue à reconnaître des habitudes et à les dépasser en décentrant la chercheure-artiste de sa perspective personnelle. Ce bricolage méthodologique est donc particulièrement adapté pour documenter le processus de l'évolution de mes rencontres avec des Inuits au MNQ et des transformations vécues, ainsi que pour explorer les conditions systémiques, relationnelles et personnelles lors de ces rencontres.

L'aspect créatif et critique de la démarche permet ensuite de réfléchir à de nouveaux modes d'entrée en relation dans la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé et plus particulièrement au MNQ.

Survol de l'évolution du projet

De façon générale, le projet a permis de documenter comment la rencontre entre des Inuits venus à Montréal pour leurs soins de santé et moi, non-Inuite, s'est déroulée dans le cadre d'ateliers d'art et d'artisanat au MNQ et d'une installation participative. Les participants Inuits et moi avons dessiné, peint, fait de la gravure et du crochet ensemble pendant six mois au MNQ. J'ai aussi tenté d'initier le développement de l'installation participative sur place, mais ne pouvant pas m'y consacrer de manière satisfaisante dans le cadre de l'atelier sur place, j'ai poursuivi la création du projet d'installation participative à l'université en parallèle. Après les six mois d'ateliers de 2h par semaine pour un total de 15 ateliers, j'ai maintenu le contact avec le MNQ en continuant les ateliers de manière bénévole pendant un an, et j'ai exploré mon vécu du terrain de six mois a posteriori par la création de l'installation participative pour une période totale de 1,5 ans. En tout, 27 personnes ont été impliquées, dont les trois collaborateurs de l'étude au MNQ, mes parents, mes codirectrices, 11 bénéficiaires inuits des soins de santé et 12 collègues universitaires et artistes non-inuits, moi compris. Un diagramme de l'évolution du projet m'a aidée à identifier les phases et les conditions entourant les changements d'une étape à l'autre (figure 4).

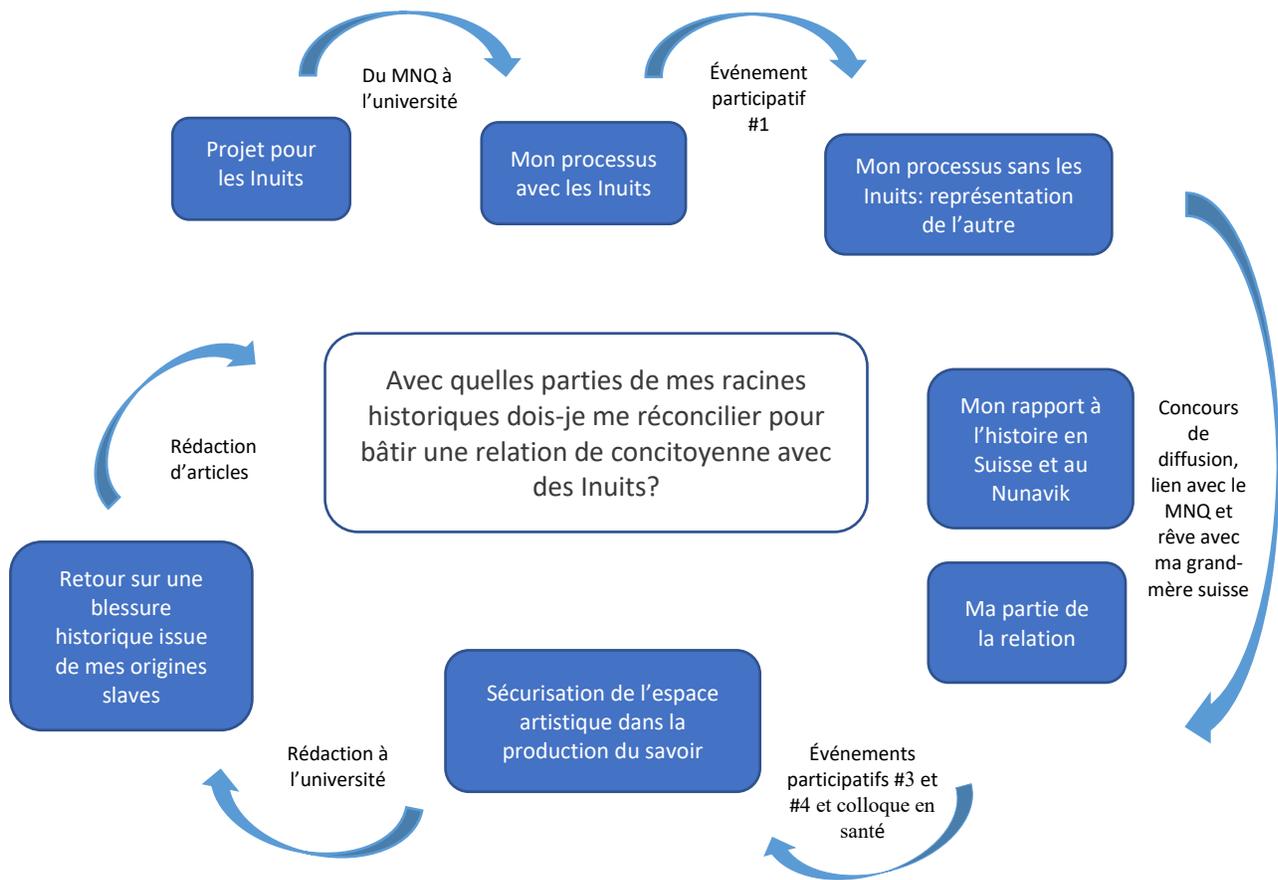


Figure 4. Phases et conditions entourant le passage d'une étape à l'autre

Plus spécifiquement, les méthodes de l'autoethnographie et de la recherche-crédation combinées (chapitre 3) ont permis de remplir les objectifs de l'étude. Premièrement, j'ai identifié les étapes et les transitions vécues dans l'évolution des rencontres basées sur cette pratique artistique (figure 4, développé au chapitre 4). Deuxièmement, j'ai exploré les conditions systémiques, relationnelles et personnelles qui ont pris part dans ces rencontres à travers une analyse microsystémique basée sur le concept de la face sociale et personnelle, diffuse dans la situation de la rencontre (Goffman, 1973) inuite/non inuite au MNQ (chapitre 5). Un élément imprévu a été d'ajouter l'université comme deuxième terrain de recherche avec quatre événements participatifs réalisés entre collègues pour tester l'œuvre avant de l'expérimenter au MNQ à la fin de l'étude.

Trois grandes étapes ont été identifiées dans l'évolution de mes rencontres avec les Inuits du projet et lors du développement de l'installation participative. D'abord, je suis passée d'une posture « pour les Inuits », signifiant que je me suis laissée prendre par mon rôle d'animatrice d'ateliers dans cette situation, à une posture de créatrice à l'université, entre les ateliers. L'installation participative a pris la forme d'un panneau d'acier suspendu au centre du local de recherche, sur lequel des retailles de grilles et des échantillons de tissus ont été aimantés, ainsi que des échantillons de fourrure, de peau de phoque et de cuir. Après deux premiers événements participatifs avec des collègues d'étude à l'université, une deuxième étape a été identifiée avec une certaine rupture que j'ai sentie au sujet de la pertinence du projet de recherche pour les communautés du Nunavik. L'intérêt exprimé par le collaborateur artistique Sarollie Inukpuk au MNQ pour la création a tout de même permis de préserver une motivation commune dans le projet. Deux autres événements participatifs ont eu lieu, cette fois avec des artistes à l'université. J'ai d'abord été amenée à mieux assumer mon expression artistique, puis, dans le deuxième, le passage de la position suspendue à la position au sol a été le plus marquant pour l'ensemble du projet. Cela m'a amenée vers une troisième étape de réflexions au sujet de la terre où les rencontres ont eu lieu.

Ensuite, l'analyse microsystemique a permis d'identifier les influences du plus macro au plus micro de la rencontre à partir de trois spécificités performatives des plateformes relationnelles artistiques utilisées (ateliers et installation participative). Premièrement, une certaine domination sur la création par un environnement systémique encadrant à l'université et dans les soins de santé a été identifiée. De plus, le silence à propos de traumatismes et le besoin de trouver un espace de coulisse pour se relâcher ont été relevés. Puis, l'installation participative est apparue comme un moyen de pratique de nouveaux rôles sociaux. Deuxièmement, des habitudes sont ressorties de l'analyse, liées aux influences systémiques de l'université sur le projet et du caractère socio-culturel possessif envers le territoire. Troisièmement, le risque de perpétuer la colonisation à l'université et au MNQ est ressorti de l'analyse, ainsi que l'image sociale que l'on projette dans le contexte de traumatismes historiques intergénérationnels. Enfin, les différents sens que peuvent prendre les rencontres inuites/non-inuites sur des terres non-cédées à Montréal ont été discutées.

Le retour critique sur le projet (chapitre 6) a ensuite permis de se concentrer sur l'élément le plus marquant, le passage de l'installation au sol, pour discuter des connexions affectives de ce geste avec ses répercussions sur l'ensemble du projet, en faisant des liens entre la micropolitique et la macropolitique (Massumi, 2015). L'image d'un trou dans la rencontre permet de reconfigurer la place de l'autonomie dans l'univers cadré de la recherche et de l'intervention, mais aussi dans le potentiel du silence dans la rencontre, comme facilitateur possible de la parole inuite. Enfin, cette même image du trou peut être active dans le rapport au territoire, permettant de recomplexifier les identités culturelles et de se rencontrer autrement qu'avec une identification collective, sans tomber dans une attention individualiste et déconnectée. La connexion avec le monde et son potentiel sont donc préservés.

Chapitre 1: Définitions et posture épistémologique

Pour étudier comment la rencontre entre des Inuits et moi s'est produite autour d'une activité artistique, les connaissances prennent place dans un cadre d'interprétation relevant de la culture à plusieurs niveaux, tels que personnels, organisationnels et sociétaux. Il s'agit principalement de référents culturels avec lesquels je suis familière, personnellement, mais aussi qui témoignent de la culture organisationnelle autour du projet de faire une thèse doctorale. Je vais donc commencer cette section par définir la culture. La rencontre culturelle est aussi au cœur de la démarche. Tout au long de ce chapitre, je tenterai de positionner la construction du savoir en regard à cette notion de culture, mais aussi en réfléchissant sur la façon dont l'art permet également d'apporter une nouvelle vision de la rencontre entre personnes de cultures différentes dans le contexte de l'étude. Je chercherai à éclairer le rôle de l'art pour générer un potentiel de nouvelles connaissances dans le domaine de la rencontre interculturelle et plus particulièrement celle entre bénéficiaires Inuits des services de la santé et intervenants non-Inuits. Après avoir défini la culture et l'art dans le projet, trois grandes familles épistémologiques seront mobilisées : 1) les savoirs non-représentationnels, 2) le constructivisme et l'interdisciplinarité appliquée, puis 3) les épistémologies autochtones et inuites. Cette dernière partie permettra de voir comment les connaissances issues de mon projet peuvent se rapprocher mais aussi s'éloigner de points de repères généralement reconnus en matière d'épistémologies autochtones et inuites.

Définition de la culture : une communication contextuelle

Il y a de multiples façons de définir la culture à travers les époques et les disciplines, d'abord en philosophie, puis en anthropologie, en sciences, dans les technologies, en économie, en politique et dans les médias (Mattéi, 2018). Au début du projet de thèse-crédation, j'ai adopté une approche constructiviste de la culture empruntée de l'anthropologie, c'est-à-dire en prenant en compte le contexte dans lequel le sens culturel est construit. Parmi les différentes approches anthropologiques de la culture, celle des *cultural studies* permet de réfléchir sur le pouvoir des gens dans un système. Dans cette perspective, selon Stuart Hall (1997/2003), la culture renvoie à des pratiques signifiantes situées dans un contexte particulier de pouvoir. De ce point de vue, nos pratiques de tous les jours représentent le sens du monde que nous interprétons. Nous donnons un sens aux choses selon la

façon dont nous les utilisons ou dont nous les intégrons à notre vie. De plus, notre cadre d'interprétation permet de donner une signification aux objets, aux gens et aux événements. Les significations sont donc représentées par nos pratiques, incluant notre discours. Les mots que nous utilisons pour en parler, les histoires et les images que nous produisons à leur sujet, les émotions qui y sont associées, les façons dont nous les classons et les conceptualisons ainsi que les valeurs que nous leur attribuons font partie de ce cadre d'interprétation. Nous produisons donc des significations en interprétant les pratiques signifiantes des autres. Par conséquent, en présence d'autres personnes, la constitution du sens est dialogique, c'est-à-dire en allant dans les deux directions entre l'émetteur et le récepteur de l'échange. Cette production de sens dialogique a aussi lieu dans un contexte en particulier qui accorde plus ou moins de poids aux discours des gens selon leur place dans un système. Par conséquent, le pouvoir de différents interlocuteurs entre en jeu dans toute tentative de fixer le sens dans une pratique discursive. Le pouvoir circule dans les significations et dans le savoir suffisamment partagé de codes culturels, en s'inscrivant dans un contexte en particulier.

Dans mon projet, je souhaite mieux comprendre la rencontre culturelle entre des Inuits et moi, non-Inuite. La perspective de Hall permet de voir dans la rencontre à quel point nos codes culturels sont partagés ou non, en observant nos réactions respectives, en soutenant la construction de nos discours et en confrontant nos interprétations à partir de l'expression artistique. Mon hypothèse de départ est que l'expression artistique puisse faciliter la rencontre, comme point d'appui additionnel à la construction de nos discours dialogiques, aux niveaux verbaux et non-verbaux. Parler de nos œuvres permettrait soit de transcender nos codes culturels différents, ou de confronter nos interprétations des œuvres pour avoir une meilleure compréhension de l'autre. L'art est aussi une forme de communication affective non-verbale permettant un support additionnel dans la communication pour sentir à quel point nous nous comprenons, c'est-à-dire un guide pour voir si la traduction entre mes codes culturels et ceux de la clientèle inuite est fonctionnelle.

De plus, la conception de Hall de la culture permet de considérer les rapports coloniaux dans la rencontre, par exemple en réfléchissant sur mes privilèges en tant que femme blanche en santé québécoise, dans le système de la santé et comme doctorante dans le contexte de la recherche. La rencontre étant perçue de ma perspective dans l'écrit, cette réflexion m'apparaît primordiale étant donné que mon accès aux significations des Inuits se limite à mes notes sur les rencontres (tel qu'il sera décrit dans le chapitre sur la méthodologie) et donc à mes perceptions. Dans la perspective de

la culture de Hall (1997/2003), l'objectif n'est pas de comprendre l'exactitude des codes culturels, mais de mieux saisir les circonstances qui faciliteraient la traduction culturelle des codes émergeant des pratiques et des discours, et les circonstances entourant les écarts de compréhension lorsqu'ils se manifesteraient.

En somme, la culture prend forme dans un contexte et se reflète notamment par des mots, des histoires, des expressions faciales et corporelles, ainsi que des gestes, des attitudes, des émotions et des actions. Dans la rencontre entre des personnes de cultures différentes, ce qui importe est la qualité du décodage de ces façons de communiquer, tant sur la forme que prend la communication que sur le contenu, qui tous deux se basent sur des codes culturels. Dans des premières rencontres, il est relativement difficile d'avoir accès aux référents culturels de l'autre, excepté si cette personne les valide. Hormis cette validation, le ressenti et l'instinct sont d'autres façons d'avoir une idée si les codes culturels sont compris ou non entre les gens. Cette sorte de lecture instinctive de la situation de la rencontre est particulièrement prise en compte dans une épistémologie non-représentationnelle.

Savoirs non-représentationnels

what truly distinguishes the non-representational research from others is a different orientation to the temporality of knowledge, for non-representationalists are much less interested in representing an empirical reality that has taken place before the act of representation than they are in enacting multiple and diverse potentials of what knowledge can become afterwards. (...) You cease to be so preoccupied with how the past unfolded and with your responsibility for capturing it. You become instead interested in evoking, in the present moment, a future impression in your reader, viewer, or listener. It is the present that suddenly interests you, and how the present can unfold in the future: what can become of your work, in what unique and novel ways it can reverberate with people, what social change or intellectual fascination it can inspire, what new stories it can generate.

– Nigel Thrift (2018, p. 12)

Nigel Thrift (2008), l'une des figures de proue de la théorie non-représentationnelle, décrit ce type de recherches comme des pratiques de vocation qui apportent un renouveau politico-épistémologique à partir de l'hybridation entre la science et l'art. L'aspect politique de ce rapport au savoir peut être décrit avec la notion de micropolitique de la théorie de l'affect

(McKim & Massumi, 2015)³. Cela signifie par exemple qu'une situation artistique a un effet sur les gens présents, soit en augmentant le pouvoir d'agir de certaines personnes en les ouvrant à de nouvelles possibilités, ou en diminuant cette sensation de pouvoir, en recherchant une stabilité par le recours à des habitudes. Selon Thrift (2008), les pratiques de vocation, ou exercices de production créative, sont imprégnés de sept principes ou qualités : le mouvement de l'objet d'étude, l'orientation pratique du projet, l'aspect éphémère d'événements, l'intuition, la matérialité, le jeu, puis le corps et l'affect. Je traiterai de ces éléments à travers deux points principaux de la production de connaissances dans mon projet : le mouvement de l'objet d'étude et un savoir en pratique par l'art performance.

Le mouvement

Pour capturer le mouvement de l'objet d'étude, la précognition entre en jeu (Thrift, 2008). Il s'agit d'une forme antérieure à la conscience, intriquée dans les circonstances d'une occasion et marquée par une intentionnalité instinctive (Vannini, 2015 basé sur Thrift). L'intention est de suivre un instinct ressenti dans la situation, qui nous guide avant même que les processus cognitifs soient mobilisés. Cela implique une attention particulière à la relationalité (traduction libre de *relationality*), qui est alors comprise comme pré-individuelle, puisqu'elle est intriquée dans la situation et précède la cognition individuelle. De la même manière, cela se traduit par une approche anti-biographique, puisque la biographie se base sur un sens artificiel de complétude individuelle, dans une démarche rétrospective (Vannini, 2015). La relation aux éléments de la situation est donc plus importante que le caractère individuel des gens en présence. En d'autres termes, la réaction des gens dans une situation ne peut être totalement personnelle puisqu'une part demeure toujours inaccessible, inconsciente et inhérente au contexte (Zournazi & Massumi, 2015). Une mémoire implicite est activée, dont nous ne pouvons avoir conscience dans sa globalité. Plus nous nous sentons pleinement vivre dans une situation, plus nous avons accès à notre potentiel d'adaptation créative aux circonstances d'un événement. À l'inverse, plus nous nous sentons menacés, plus nous cherchons à retrouver des repères connus et à nous protéger.

³ Cette notion sera approfondie dans le retour critique.

Dans mon projet, ces mouvements d'expansion et de protection peuvent parler de la manière dont la rencontre entre des Inuits et moi a été vécue dans les circonstances des événements. Puisque nous ne pouvons avoir accès à la globalité des codes culturels dans la rencontre, ces mouvements permettent de témoigner de l'expérience à un niveau plus instinctif. Par exemple, dans une relation d'aide, lorsque quelqu'un fait un déni du système de croyances de l'autre, une certaine violence symbolique a lieu et renforce l'appartenance de l'autre à son groupe culturel (Cohen-Emerique, 1993). La rencontre entre des personnes de cultures différentes représente à la fois une potentielle menace pour les acteurs en présence, mais aussi la possibilité de négocier un terrain dans lequel les parties peuvent participer à la création de solutions. La décentration, ou s'observer soi-même, est alors nécessaire afin d'entrer dans le système de l'autre. L'une des conditions de succès de cette approche est l'appui des décideurs dans la structure organisationnelle où la rencontre a lieu afin de permettre la flexibilité nécessaire pour mettre en place ce terrain de négociation avec le client (Cohen-Emerique, 1993). De plus, dans une rencontre impliquant au moins deux personnes de cultures diverses, chacune a une voix unique et une action qui font sens dans de multiples identités culturelles issues du métissage d'expériences dans des systèmes social, politique, spirituel, culturel et économique particuliers (Fraser, Hassan, & Rousseau, 2013). Puisque les perceptions sont toujours incomplètes et influencées par des impressions implicites ou inconscientes, une façon de vérifier la façon dont la rencontre a lieu est de le valider avec l'autre et/ou d'être attentif aux ressentis dans la situation.

Ces ressentis sont en partie corporels. Les émotions et les pensées conscientes ne contiennent jamais totalement la façon dont nous vivons, qui est incarnée par le corps mais qui contient plus que ses délimitations physiques (Zournazi & Massumi, 2015). L'incarnation corporelle (*embodiment*) n'est pas limitée au corps physique puisque des éléments relationnels à la situation évoquent des pensées et de la mémoire implicite qui dépassent la conscience et qui *font corps* avec la situation (Zournazi & Massumi, 2015). Autrement dit, un champ relationnel prend forme et si la rencontre est vécue de manière sécuritaire, une plus grande ouverture peut avoir lieu en prenant le risque de réagir autrement qu'avec nos habitudes, par exemple dans une activité artistique. Cette ouverture pourrait donc témoigner d'une certaine confiance, soit des Inuits dans la rencontre, et/ou de moi-même, et permettrait de réfléchir au concept de la sécurité culturelle dans une première rencontre, avec les limites que cela implique pour bâtir un lien de

confiance. À l'inverse, la réaction peut être plus protectrice si la rencontre est vécue comme une menace aux repères qui fondent l'appartenance à un groupe culturel. Dans ce cas, le champ relationnel amoindrit la capacité de mobiliser les potentiels créatifs dans la situation de la rencontre inuite/non-inuite. En d'autres termes, les gens en présence se laissent davantage prendre par ce champ relationnel diminuant l'accès à leurs potentiels créatifs. Les ressentis sont donc au cœur du mouvement d'ouverture en tentant de nouvelles façons d'agir, ou de protection avec une recherche de stabilité, avant même que les processus cognitifs soient mobilisés à un niveau instinctif. L'intuition est donc un guide important dans ces mouvements d'expansion ou de protection.

L'intuition selon Bergson (1927/1970) réfère à une intensité qui marque le passage du temps : l'expérience de la durée est ressentie et non pas découpée dans un espace pragmatique du temps en terme de mesure égale, comme l'espace compté du temps passé sur une horloge. Un moment plus intense, comme dans l'appréciation d'un tableau d'un grand maître, permet de transformer notre point de vue sur les choses. L'intuition réfère donc à un effort à ne pas être pragmatique pour étudier le mouvement. Il ne s'agit pas seulement d'une orientation vers l'avenir dans laquelle « nos mouvements ne nous coûtent plus le même effort » (p.12), avec une certaine aisance intuitive. L'intensité ressentie d'une œuvre artistique suggère une réaction corporelle qui imite les sentiments et les pensées exprimées de l'artiste, en « nous [replaçant] tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua » (p. 15). Sans la réaction corporelle, la contraction musculaire par exemple, il ne reste d'une émotion, comme la colère, qu'une idée. Il n'y a pas d'intensité sans réaction corporelle :

(...) à mesure que l'état émotionnel perdra de sa violence pour gagner en profondeur, les sensations périphériques céderont la place à des éléments internes : ce ne seront plus nos mouvements extérieurs, mais nos idées, nos souvenirs, nos états de conscience en général qui s'orienteront, en plus ou moins grand nombre, dans une direction déterminée. (p. 20)

Pour parler de la grandeur des sensations, Bergson distingue celles qui sont affectives et celles qui sont représentatives. Celles-ci peuvent avoir lieu en même temps, en passant ou non par la conscience, mais ce qui distingue l'état affectif est l'immédiateté « des ébranlements, mouvements ou phénomènes physiques » qui ont été, mais « surtout ceux qui se préparent, (...) ceux qui voudraient être » (p. 21). Les sensations affectives rejoignent les représentatives en portant attention à, c'est-à-dire en dirigeant notre pensée vers quelque chose. Par exemple, en

pensant à ce que l'on goûte, la sensation de plaisir « n'est que l'inertie de l'organisme qui s'y noie, refusant toute autre sensation » (p. 23). Ainsi, « beaucoup de sensations représentatives ont un caractère affectif » (p. 23). Au moment où l'idée est insérée dans la sensation, comme de penser à ce que l'on goûte, l'intensité gagne en grandeur. L'intuition réfère donc non pas à un découpage du temps, mais à « la trace durable [que ces instants] nous apparaissent avoir laissée dans l'espace en le traversant » (p. 40). Les termes du temps ne sont plus donnés dans l'espace occupé par les objets à compter. La « durée vraie » correspond à « un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience [qui] se poursuit » (p. 51).

Cette attention à l'intuition dans les situations de la rencontre inuite/non-inuite dans mon projet va orienter la production des connaissances au niveau de la création artistique et de la création du discours écrit. La création artistique suivra cette intuition à suivre la manipulation de certains matériaux qui mobilise l'être des créateurs, dans l'expression de sentiments, d'idées, de pensées ou de sensations qui attirent l'exploration plus approfondie d'un filon artistique par l'augmentation d'intensité ressentie comme une expansion de ce qui voudrait être. Cette expansion peut témoigner d'une sécurité permettant d'un dépassement de nos habitudes. Ce débalancement peut néanmoins attirer des expériences subséquentes d'insécurité, vécues comme un état de vulnérabilité nécessitant un mouvement de protection. La création d'une installation participative va au-delà d'une seule personne, en activant un champ relationnel impliquant plusieurs personnes, des matériaux artistiques et un contexte particulier de la rencontre. L'installation participative a donc le potentiel de mettre en scène un champ relationnel qui déstabilise des habitudes relationnelles. L'effort intuitif sera donc de porter attention aux idées qui ont mobilisé les ressentis. Un état de protection suivant une intensité émotionnelle trop forte permettra d'éclairer des moments où un matériel nié, oublié ou imaginé de la rencontre a été mobilisé de manière instinctive dans ce champ relationnel de la rencontre autour de l'art. Un travail réflexif et de décentration permettra d'identifier les circonstances d'un mouvement protecteur pour tenter d'identifier ce qui est nié, oublié ou imaginé dans la rencontre qui provoque une insécurité affective, qu'elle soit d'ordre culturelle, systémique, relationnelle ou personnelle. La mise sur pied d'événements participatifs particuliers pour tester l'installation participative demandera à la chercheuse-créatrice de se décentrer de son œuvre pour confronter ses expériences de la rencontre, ses habitudes relationnelles mises en scène dans le contexte de

ses rencontres avec des Inuits. De plus, l'installation participative sera également un espace potentiel de négociation aux niveaux culturel, systémique, relationnel ou personnel. Cette démarche de réflexivité et de négociation se basera donc sur l'inconnu de la matière à découvrir, de l'inconnu de l'autre à ressentir et de l'inconnu en moi à sonder. Selon Graëme Sullivan (2010) et Shaun McNiff (2008), l'inconnu est au cœur de la recherche-crédation puisque le processus créatif tend vers l'inconnu, et permet de développer une critique de ce qui est connu. Le produit de la thèse écrite et des connaissances issues de la démarche est donc un récit critique.

La production de ma thèse écrite suivra elle aussi une démarche intuitive et réflexive. La construction des connaissances critiques sera particulièrement alimentée par les idées et les liens créés de manière intuitive en regroupant des événements par leur intensité ressentie. La capture du mouvement de l'objet d'étude dont parle Thrift (2008) se verra donc construite principalement par l'intuition. Le discours produit est donc en soit un événement éphémère mobilisé par l'intensité des ressentis, mais demeure en lien avec les rencontres vécues dans le cadre d'activités artistiques. La façon dont le savoir émerge de la pratique dépend alors aussi de ce que l'on entend par des événements. La notion d'art performatif permet de mieux circonscrire la production de connaissances à partir de la pratique artistique dans mon projet.

Un savoir en pratique par l'art performance

La création d'une installation participative se rapproche de l'art performance particulièrement au moment de l'événement participatif, mais aussi par extension, lors de chaque rencontre autour d'une activité artistique au MNQ. Comment définir l'installation participative en tant que performance dans mon projet? Quelle est la pratique de vocation qui en découle dans la production des connaissances, telle que présentée plus haut avec les propos de Thrift (2008) sur la recherche non-représentationnelle?

La performance provient du verbe en anglais *to perform*, c'est-à-dire « interpréter » et se définit comme « toute manifestation artistique dans laquelle l'acte ou le geste de l'exécution a une valeur pour lui-même » (Charles, 2018, p. 1). Apparu au début des années 1970 aux États-Unis, ce type d'art se caractérise par un élan de vie ancré dans l'ici et le maintenant. Les événements (*events*) de la performance cherchent à émouvoir par le vécu et l'agi, puis à déconstruire des idées reçues. Dans ce sens, l'art performance remplit une fonction de critique. De plus, pour Georges Duthuit, une œuvre

n'a pas besoin d'être achevée, ni d'être composée d'un objet solide, ni basée sur des valeurs sûres (Schneider cité dans Charles, 2018). Selon lui, l'œuvre et l'esthétique ne sont pas des fins mais des moyens : elles ne sont pas détachées du quotidien comme dans un musée, mais elles tentent de rétablir leur continuité avec la vie de tous les jours. Sans objet, une performance peut se baser sur l'attitude esthétique de prendre du recul face au monde.

Dans mon projet, l'installation participative est en constante modification que ce soit lors de mes rencontres avec des Inuits au MNQ, ou entre celles-ci en préparation pour un prochain événement participatif. L'intérêt est de voir comment cette œuvre prend forme en parallèle à comment mes rencontres se passent avec les Inuits. C'est donc un art inachevé, en processus, permettant de questionner comment la rencontre inuite/non-inuite se passe au MNQ. L'activité artistique est une façon de créer dans la rencontre et à partir de celle-ci, afin que les participants et moi prenions un recul sur nos perceptions du monde. Le produit écrit de ma thèse intègre un processus relationnel principalement à partir de mon point de vue, lequel est confronté lors d'événements plus circonscrits suivis par une discussion sur l'expérience de l'installation participative.

Il est à noter que l'art performance est une pratique relativement nouvelle pour moi⁴ comparativement à la peinture. L'utilisation de ce type d'art me met donc dans une position d'apprentie particulièrement intéressante pour porter attention à ce que je peux apprendre et en retirer comme connaissance à travers la pratique. Par contre, ce manque d'expérience est aussi une limite avec la possibilité plus grande de chercher à me protéger lors d'événements ressentis comme déstabilisants, avant de trouver plus de confiance dans cette pratique. Au début du projet, l'événement en tant que tel réside dans l'idée d'une installation participative à mettre sur pieds avec des Inuits et expérimentée avec eux lors d'événements définis dans le temps. Quelles sont les particularités de la notion d'installation?

⁴ J'ai réalisé deux installations participatives avant le doctorat dans des activités de l'Association des art-thérapeutes du Québec, l'une prenant la forme d'une création collective sur un grand chapeau haut de forme « Le chapeau de la paix » lors d'une soirée de conférence (2008), et l'autre sur le thème de « « Parlez »-moi de votre travail... à travers l'art! » avec des toiles dont l'intérieur a été remplacé par du plexiglas, pour faire créer l'art-thérapeute et le client, fictifs, dans une expérimentation de 50 min lors d'une foire professionnelle des thérapeutes par les arts (2007). J'ai également suivi un cours de premier cycle expérientiel avec de l'art performatif à l'Université Concordia.

Une installation privilégie la sculpture avec des mises en scène ou des situations créées par les artistes, mais « se nourrit de tous les autres médiums » (Ramade, 2018, p.1). La *participation* des gens à l'installation et *l'expérimentation* de la création sont deux types d'installation ayant recours au même élan de vie que dans la performance, dans l'aspect éphémère de l'événement. Nicolas Boudriaud parle d'une esthétique relationnelle, ou un art de l'interaction, qui a été compris comme un environnement invitant à l'interactivité. L'installation est aussi la mise en place de conditions permettant à une communauté d'émerger de manière spontanée, « éphémère et transitoire au sein de l'institution artistique d'accueil de l'œuvre » (Boudriaud, cité dans Ramade, 2018, p. 5).

Dans la conception de l'art participatif d'Erin Manning (2016b), on retrouve aussi l'idée d'une plate-forme relationnelle délimitée par des conditions pour faire émerger une communauté éphémère dans le contexte de son écologie. Selon elle, l'art n'est pas un objet mais une voie ou un vecteur, ce qui rejoint ma compréhension de la performance. Sa conception apporte une attention particulière à ce qu'elle nomme « l'art du temps ». Celui-ci renvoie au devenir, vers ce que quelque chose a de plus à offrir que ce qu'il est, à travers une relation plurielle au temps (passé, présent et futur) et guidée par l'intuition. Quant à l'art de la participation, selon elle, il s'agit de mettre en place une plate-forme relationnelle dans laquelle l'humain n'est pas le centre et d'adapter les conditions qui délimitent l'improvisation dans l'écologie de son milieu. En d'autres termes, l'œuvre a toujours un effet sur le lieu dont il faille tenir compte.

En somme, l'installation participative que je compte faire au début du projet, avec des Inuits au MNQ, permet de produire des connaissances à partir de plusieurs éléments. D'abord, l'art participatif est une voie permettant de traiter la rencontre à un niveau non-verbal, dans les ressentis, dans des gestes et des mouvements, ce qui peut différencier d'une rencontre qui n'a pas d'objet physique comme source primaire d'échange verbal. Cela rejoint l'idée que les objets matériels de l'événement ont le même poids conceptuel et empirique que les humains qui les accompagnent, ce que les non-représentationnels désignent comme le matérialisme relationnel (Vannini, 2015, basé sur Thrift).

L'attention portée aux conditions de l'environnement artistique de la rencontre permet aussi de susciter une réflexion sur ce qui définit les limites de la performance, c'est-à-dire à la marge entre un écart artistique et le quotidien au MNQ dans les circonstances de nos rencontres. Le

fait de créer une œuvre participative active donc ce pas de recul poétique sur le contexte de chaque rencontre, permettant de le voir autrement et de modifier mes pratiques.

De plus, je pratique une relation intuitive et spontanée à la création artistique en tant que créatrice dans un espace participatif. Ce rôle est habituel dans ma pratique d'art-thérapeute afin d'ouvrir l'espace de création à des personnes qui n'ont pas nécessairement de pratique artistique. Cependant, ma pratique de l'art performance est très limitée au début du projet, et d'autant plus dans un contexte de recherche. Ce nouvel espace de création pour moi a donc le potentiel de déstabiliser mes habitudes artistiques avec l'avantage de me mettre dans une position d'apprentie. Cette posture est particulièrement intéressante pour développer une ouverture à de multiples angles sur un même phénomène dans une perspective anti-oppressive, caractérisée par des identités sociales différentes chez la même personne (Moosa-Mitha, 2005).

Enfin, l'utilisation de l'installation participative a le potentiel de me faire réfléchir à propos de ses effets sur sa collectivité éphémère, tant dans les événements artistiques que dans la production de mon discours critique à propos de l'expérience globale de la recherche. Cette collectivité est donc comprise comme celle du contexte inuit où les rencontres ont lieu, mais aussi celle du lectorat de ma thèse écrite, dont le format écrit est entendu comme une forme de performance⁵. Cela sous-entend une forme de pratique de vocation politico-épistémologique présentée plus tôt avec les propos de Thrift (2008).

Une vocation politico-épistémologique grâce à la théorie de l'affect

Si le projet est relationnel et qu'il peut influencer le contexte dans lequel il a lieu, deux aspects sont à éclaircir : en quoi consiste la nature de cette influence, ou ce que l'on entend par le politique, et quelles sont les responsabilités éthiques qui vont avec cette vocation dans la production des connaissances. La nature des résultats d'un changement souhaité n'est pas prédictible. Cependant, ceux-ci vont tenter de répondre à la problématique de la rencontre inuite/non-inuite lors de leurs soins à Montréal, dans le cadre d'ateliers au MNQ. La production des connaissances est donc concrètement liée à ce contexte. Qu'entend-t-on par une vocation politique dans ce projet?

⁵ Nous y reviendrons dans les épistémologies autochtones.

L'affect, dans la rencontre inuite/non-inuite autour d'une activité artistique augmente ou diminue d'intensité dans les ressentis des gens en présence. Dans la théorie de l'affect, l'augmentation d'intensité est comprise en terme d'avoir plus d'accès au potentiel créatif d'adaptation dans une situation (Zournazi & Massumi, 2015). Cela va avec une impression d'être plus en vie (Zournazi & Massumi, 2015). Inversement, il y a aussi un potentiel destructeur. Dans une situation inconfortable, la charge affective présente, indépendamment du jugement des réactions des gens, l'on peut supposer qu'une action aura des conséquences sur les gens : où vont-ils aller après et que vont-ils faire? Comme les conséquences ne sont pas prédictibles, une éthique relationnelle va avec ce type de projet créatif. Massumi et Zournazi en parlent en termes de soin (*caring*) pour que les gens se sentent comme faisant partie de la situation. Une petite intervention peut effectivement avoir le potentiel d'être amplifiée dans le réseau de connections d'autres personnes, ce qui peut avoir un effet plus large. L'éthique consiste donc à penser l'événement en termes de relation non-violente amenant des changements de reconfigurations plutôt que de désintégration. L'intérêt est de développer ensemble comment habiter l'incertitude dans une situation. Une situation vague ou dans la marge a le potentiel de forcer les gens à faire cet exercice de réflexion. La politique dont il est question est donc celle de se relier à la situation, plutôt qu'une politique de l'identité. Cela se traduit par une résistance à se soustraire de la situation, tout en cherchant à trouver comment ne pas être opprimé ou pris par la situation, en réfléchissant sur le potentiel d'adaptation créative à celle-ci.

Dans mon projet, l'objet de recherche de la rencontre inuite/non-inuit est intentionnellement vague, avec un potentiel de choc culturel dans la marge entre les cultures. Les mouvements d'expansion créative ou de protection ont le potentiel de parler réciproquement d'une sécurité ressentie permettant le risque d'une reconfiguration constructive, ou d'une insécurité appelant à la protection. Des mouvements de protection peuvent prendre la forme d'un inconfort vécu dans la situation ou d'un repli dans l'identité en rompant la connexion avec le champ relationnel de la rencontre. Dans ce cas, une réflexion aura lieu sur comment rétablir cette connexion et sur les conditions menant à ce repli.

Pour Massumi et Zournazi (2015), l'inconfort peut aller jusqu'à prendre la forme de grandes souffrances. Il y a donc une éthique de tendre vers une affirmation de la vie en recherchant cette

connexion relationnelle de manière non-violente. Se concentrer sur la joie ou sur la gaieté selon ces concepts de Spinoza et de Nietzsche n'est pas suffisante, car ces émotions dans le champ relationnel peuvent être source de douleur pour certains. Ils proposent plutôt de « croire dans le monde » en citant Deleuze (traduction libre, p. 45) de manière à vivre cette immersion dans le monde où chacun prend soin de rester en connexion sans laisser de place au doute concernant cette appartenance relationnelle. Cette affirmation empirique et créative, pour vivre ensemble dans un devenir global du monde, consiste à se concentrer sur la joie dans le *processus* (mon emphase) avec une foi dans le monde, sans savoir où il mène, mais dans un espoir que celui-ci continue avec le désir d'expander la vie. La création du discours critique sur l'expérience dans mon projet tentera donc d'inscrire ou de rétablir cette connexion dans le devenir global du monde. La construction de ce discours est donc liée au paradigme du constructivisme, en mobilisant les savoirs de plusieurs disciplines et ce, de manière appliquée, dans l'action d'un processus.

Constructivisme et interdisciplinarité appliquée

Dans le constructivisme, la nature du savoir consiste en des reconstructions individuelles ou collectives, afin de mieux comprendre un objet d'étude (Lincoln, Lynham, & Guba, 2011). L'ontologie est relativiste, c'est-à-dire que les réalités sont spécifiques à une localité, de manières construites et co-construites (Lincoln et al., 2011). De plus, la recherche est axée vers l'émancipation sociale, grâce à la participation passionnée du (de la) chercheur(e), qui a le rôle de faciliter la reconstruction de plusieurs voix. La réflexivité est valorisée et la problématique de la représentation textuelle est considérée. Dans mon projet, chaque rencontre est considérée unique, intriquée dans les circonstances particulières de son contexte et dans laquelle le sens émerge de nos pratiques culturelles en interaction les unes des autres. La représentation textuelle de ma thèse exprime ma reconstruction de ces situations pour mieux saisir mes rencontres avec des Inuits dans le milieu de la santé à Montréal. Ce faisant, j'aspire à participer à un mouvement vers une action sociale pour contribuer à améliorer l'expérience de la rencontre inuite/non-inuite dans le contexte des déplacements des Inuits du Nunavik à Montréal pour leurs soins de santé. Pour mieux comprendre comment cette rencontre a lieu et pour construire le discours dans ma thèse sur cette expérience, plusieurs disciplines sont mobilisées : l'art-thérapie, l'anthropologie,

la sociologie, la philosophie et l'art performance. Parmi les approches de l'intégration de plusieurs disciplines en recherche, l'interdisciplinarité en sciences humaines appliquées se fonde dans une pensée conjonctive pour créer des liens utiles à un problème appliqué (Lemay, 2010). Mon objet de recherche est pratique : il est ancré dans le contexte plus large des soins de santé des Inuits du Nunavik à Montréal. Ma discipline d'ancrage est l'art-thérapie, ce qui oriente ma pratique de l'art et ma compréhension des choses, même si l'objectif de la rencontre n'est pas thérapeutique. Les disciplines de l'anthropologie, de la sociologie et du domaine de l'art sont mobilisées afin d'élargir mes ornières disciplinaires et mieux comprendre la rencontre inuite/non-inuite dans ce contexte. Étant donné que je ne maîtrise pas ces disciplines, certaines précautions sont prises, comme l'utilisation d'auteurs classiques, la codirection de la thèse et la fréquentation des groupes de recherche multidisciplinaires de mes directrices, c'est-à-dire les étudiants et intervenants travaillant sur des sujets impliquant des Inuits, avec Sarah Fraser, et le Reading Group du Sense Lab avec Erin Manning.

Toujours au niveau épistémologique, il est reconnu en anthropologie que le savoir se base dans une culture, concept qui a été défini au début de ce chapitre. Dans mon projet, nous allons entrer dans mes propres lunettes culturelles de la rencontre, en tant qu'immigrante européenne de seconde génération au Canada, née et grandie à Montréal. Le domaine de l'auto-anthropologie permet de saisir la façon dont la production des connaissances peut être utile à la société à partir de la culture du (de la) chercheur(e). Marilyn Strathern (1987) affirme que le regard auto-anthropologique du (de la) chercheur(e) sur ses relations avec ses informateurs peut bénéficier à la connaissance de la société sur elle-même, dans sa localité, par l'entremise de concepts ou de récits portés par des savants dans leurs propres communautés.

Strathern (1987) suggère que le texte produit par l'auto-anthropologue relève de son rôle d'écrivain plutôt que de celui d'auteur de la rencontre. La valeur ajoutée de la rencontre pour la carrière de l'anthropologue est en décalage par rapport au retour de la rencontre pour les informateurs. Les pratiques culturelles et sociales de l'anthropologue dans sa propre localité contribuent donc à rééquilibrer ce décalage en étant écrivain dans sa localité plutôt qu'auteur de la rencontre. Mais Kirin Narayan (1993) nuance l'idée de l'anthropologue « natif » de sa propre localité. Elle propose la notion d'identité multiplexe de l'auto-anthropologue puisque certaines facettes de son identité culturelle s'expriment selon les circonstances de ses rencontres. L'auto-

anthropologue peut effectivement apparaître comme natif ou étranger dans sa propre localité, de la même manière qu'un anthropologue non-natif, dont le terrain est à l'étranger, finit aussi par porter la culture locale avec le temps.

Dans mon projet, les connaissances se situent donc, comme le propose Strathern, au niveau de mon rôle d'écrivaine sur la rencontre, avec ma propre reconstruction de celle-ci. Je reconnais qu'il s'agit d'une organisation de la pensée qui reflète au mieux mon expérience avec les personnes rencontrées au cours du projet, avec ce décalage néanmoins présent entre le retour pour moi comme doctorante et le retour du projet pour les participants. Néanmoins, je souhaite que mon écrit, ainsi que sa forme artistique, puissent contribuer à la société à travers les communautés savantes, ainsi qu'à travers mes pratiques avec les communautés Inuites du Nunavik, dans les localités de Montréal ou du Nunavik, notamment en ramenant mes compréhensions à mes relations développées dans le projet. Je me rallie aussi à la notion d'identité multiplexe avancée par Narayan, puisque je suis à la fois étrangère et native dans le contexte du projet. D'une part, en plus de mon identité d'immigrante de seconde génération à Montréal, mon expérience d'un an et demi dans une communauté au Nunavik au début de la vingtaine a changé ma vision de la vie. D'autre part, au Nunavik, j'ai été témoin de la mouvance d'intervenants, et d'étudiants en anthropologie, qui viennent dans le Nord et qui repartent dans le Sud. Cela m'a amenée à développer un intérêt pour être active dans ma localité à Montréal. De plus, lors de mon projet de recherche de maîtrise en art-thérapie, j'ai réfléchi sur l'apprentissage par l'expérience de l'art en art-thérapie auprès d'Inuits hospitalisés en psychiatrie à Montréal (Sokoloff, 2008). Enfin, à ce jour, j'ai visité quatre communautés du Nunavik, ce qui a marqué mon expérience culturelle en relation au peuple Inuit. La culture inuite influence donc ma compréhension des choses, mais moins de manière tranchée *entre* Inuits et non-Inuits. Alors comment mon projet se situe-t-il face aux épistémologies autochtones et en particulier inuites, et comment s'en distingue-t-il?

Les épistémologies autochtones et inuites

Selon Margareth Kovach (2009), universitaire de descendance des Premières Nations Sauteau et Crie des Plaines, le soi en relation est au cœur des épistémologies autochtones. Cela transparaît dans le format de sa thèse de doctorat mais aussi dans les résultats de sa recherche

portant sur les méthodologies autochtones. Au sujet du format écrit de sa thèse, elle insiste sur le respect de ses relations en partageant juste assez d'information sur elle, sur ses relations familiales et sur ses origines socio-culturelles⁶. De plus, le récit sur elle-même et le partage de celui des autres fait partie de sa méthode et du processus de la recherche, en s'assurant que les participants soient d'accord avec l'usage écrit de leurs paroles.

Dans le contenu de sa recherche, Kovach propose que les épistémologies autochtones rejoignent les paradigmes de la recherche qualitative occidentale en étant interprétatives, construites, critiques et participatives. Cependant elle identifie deux majeures distinctions. La première est la langue du (de la) chercheur(e), avec une plus grande fluidité des langues autochtones qui permet plus de mouvement par rapport aux construits de l'anglais. La deuxième est le caractère politique et culturel du savoir. Au niveau politique, la relation aux terres autochtones est unique dans les épistémologies autochtones et se retrouve comme un principe des recherches pan-indigènes⁷. Au niveau culturel, elle suggère que le caractère relationnel ne concerne pas seulement l'humain mais toute chose de la nature, ne privilégiant pas le savoir centré sur l'humain. Les résultats étant circonstanciels, le ou la chercheur(e) doit donc résister à la tentation de les généraliser. En contexte urbain, dans ce paradigme de recherche, il relève donc de la responsabilité du (de la) chercheur(e) d'honorer les savoirs tribaux, qu'il (elle) soit autochtone ou pas. Considérant la nouveauté relative des méthodes autochtones en recherche, Kovach suggère d'utiliser des méthodologies mixtes, occidentales et autochtones, comme concession stratégique.

Un autre aspect culturel semble ressortir des épistémologies autochtones en plaçant le soi au centre de la quête de connaissances (Absolon Minogizhigokwe, 2011; Kovach, 2009). La recherche s'inscrit dans un processus personnel avec une vision holistique qui inclut le ou la chercheur(e) dans toutes les parties de son existence comme un tout, avec les émotions, les rêves, la spiritualité, la présence du corps, puis l'aspect relationnel et contextuel du projet (Absolon Minogizhigokwe, 2011). Le relationnel ressort notamment par la tradition orale

⁶ Il est intéressant de souligner dans le contexte de ma thèse qu'elle a été adoptée à l'âge de trois mois par des descendants hongrois au Canada. Elle mentionne que cela l'a amenée à comprendre l'importance de la culture. Cela fait échos pour moi à la notion d'identité multiplexe amenée par Narayan (1993).

⁷ Le terme indigène se réfère aux peuples autochtones à l'international.

autochtone, qui suppose une rencontre en personne. Les résultats écrits limitent donc la richesse des enseignements reçus en personne.

Les qualités relationnelles des épistémologies autochtones ressortent également dans les quelques documents sur l'épistémologie inuite disponibles à ce jour (G. Healey & Tagak, 2014a; Tagalik, 2010). Selon Aupilaarjuk, un Aîné Inuit connu et respecté (McGrath cité dans Healey & Tagak, 2014), la perspective relationnelle du savoir Inuit passe par la revitalisation des relations et des langues inuites. Avec la relocalisation des Inuits due à la colonisation, il y a eu une coupure dans la transmission des savoirs et dans les relations (Tagalik, 2010). Ainsi, les codes sous-jacents aux mots réfèrent à des concepts reliés à un contexte différent, résultant en une baisse de la compréhension de ces concepts et de la pertinence des mots pour l'expérience culturelle, qui demeure plus difficile à vivre avec le manque de temps des Inuits dans le monde contemporain, et moins accessible (Dorais cité dans Tagalik, 2010).

Cela illustre aussi la notion de continuum du temps dans l'épistémologie Inuite, en étant comparé à l'arc et la flèche (Tagalik, 2010). Dans ma compréhension de la métaphore, plus on recule la flèche, comme dans la compréhension du passé, plus le tire ira loin dans le futur, tandis que la direction se fait au présent. Le temps englobe donc un continuum du passé, du présent et du futur dans une vision temporelle qui n'est donc pas seulement linéaire, puisque les trois temps se rejoignent dans la justesse de l'activité du tir à l'arc. De plus, dans cette vision du monde, chaque chose vivante, interprétée comme ayant une durée de vie, a une interdépendance avec les environnements passés, présents et futurs (Tagalik, 2010). Selon Tagalik (2010), cette vision doit être respectée et préservée pour contribuer à la santé des Inuits, plutôt que d'être diluée parmi d'autres expériences de vie similaires, tel que d'être parent (ce qui peut paraître universel). Le risque de diluer cette expérience au niveau universel est de ne pas rétablir la transmission des connaissances propres à la culture Inuite, dans le contexte relationnel du savoir entre les générations. L'idée proposée est de préserver la vision inuite du savoir dans un contexte occidentalisé, plutôt que de tenter de transformer cette vision pour l'adapter au contexte occidental. Les principes culturels *Inuit Qaujimagatuqangit* (IQ), plus largement répandus dans la constitution du gouvernement du Nunavut, mais aussi dans la recherche en santé (Healey & Tagak, 2014; Tagalik, 2010) sont d'ailleurs décrits comme une technologie vivante, soit une rationalisation de la pensée et de l'action ou un moyen d'organiser les tâches et les ressources,

la famille et la société dans des « tout » cohérents (Arnakuk cité dans Tagalik, 2010). Selon Healey et Tagak, l'intégration des IQ dans la recherche en contexte inuit de la santé varie selon les projets, mais la recherche devrait répondre aux questions des gens et devrait être collaborative.

Les épistémologies autochtones et inuites ont beaucoup de points en commun entre elles et avec mon projet de recherche, mais aussi des distinctions. Je vais en discuter à partir des deux distinctions avancées par Kovach (2009), de la langue, puis du rapport politique et culturel au savoir. Premièrement, le rapport relationnel et conceptuel à la langue ressort des épistémologies autochtones et inuites. À cet égard, mon projet se distingue de ce paradigme, puisque je ne connais que quelques expressions en Inuktitut et que je ne fais pas partie d'une communauté Inuite du Nunavik en tant que telle. Cependant, mes concepts en français et parfois issus de l'anglais, avec la recherche non-représentationnelle, rejoignent en partie les paradigmes autochtones. Ma compréhension de l'approche processuelle du savoir, avec la documentation de la trajectoire de l'objet d'étude, puis les principes relationnels, expérientiels et matériels de la recherche non-représentationnelle constituent des points en commun avec les continuums du savoir, du temps, et des relations, décrits par Tagalik (2010), tout en reconnaissant mes limites pour savoir préserver une vision inuite du savoir dans un monde occidentalisé.

Deuxièmement, le caractère politique et culturel des épistémologies autochtones et inuites rejoint l'idée de la vocation épistémo-politique de la recherche non-représentationnelle. Au niveau culturel, mon cadre de référence se situe dans la notion d'identité multiplexe de Narayan (1993), c'est-à-dire avec une influence de mon vécu sur le terrain du Nunavik et dans certaines communautés Inuites. Certains éléments ressemblent aux épistémologies autochtones, comme la reconnaissance que ce projet de recherche s'inscrit dans une quête personnelle qui va au-delà du projet, en incluant mes rapports avec mes ancêtres et des éléments comme mes émotions, mes rêves et mes ressentis corporels (Minogiizhigokwe, 2011). Cependant, je ne peux m'appropriier la cosmologie inuite puisque celle-ci est ancrée dans les communautés inuites, dans lesquelles mon implication est très limitée. Je me rallie donc à l'idée de préserver et d'honorer les savoirs des personnes inuites participant au projet, au meilleur de mes capacités de compréhension actuelle, dans le contexte urbain d'une organisation inuite du milieu de la santé. Ainsi, la valeur de la collaboration (Healey & Tagak, 2014) oriente l'évolution du projet

et mon rapport aux terres autochtones est aussi intégré dans la production des connaissances (Kovach, 2009) dès le début du projet. Enfin, le renouveau politico-épistémologique traité plus tôt avec les principes de la recherche non-représentationnelle rejoint l'idée d'un effet recherché chez le(la) lecteur(trice) et le(la) participant(e) de l'installation participative. L'objet de la rencontre, étant relationnel, le rapport au savoir inclut l'idée d'un savoir relationnel qui prend forme au cours du projet et inclut mon partage des connaissances à des personnes au MNQ. Tel que discuté plus tôt, mon rôle d'écrivaine est aussi mis de l'avant dans mes communautés professionnelles, aligné dans un tout cohérent de projet de vie qui va au-delà de la recherche, autant dans le paradigme autochtone que dans l'élan vital du style de recherche non-représentationnel. Le prochain chapitre permettra de définir la conceptualisation de la rencontre culturelle autour de l'art.

Les savoirs basés sur l'art

Dans mon projet, j'utilise les principes généraux de la recherche par la pratique artistique de Graëme Sullivan présentés en introduction (Sokoloff, 2014a; Sullivan, 2010). Comment ceux-ci s'appliquent à mon projet en particulier? La multiplicité des *idées* permet d'intégrer des contradictions pour traiter un sujet en profondeur, tout en utilisant une forme d'une simplicité étonnante (Sullivan, 2010). Des opposés peuvent donc coexister de manière harmonieuse dans une image. Dans une perspective anti-oppressive, la « vérité » est multiple et changeante, même si elle est influencée par des structures stables (Moosa-Mitha, 2005). L'image peut donc aider à déconstruire des interprétations de la réalité, en contenant des opposés qui seraient passés inaperçus dans la rencontre inuite/non-inuite, à cause de structures relationnelles stables qui orientent un certain regard. Déconstruire ces interprétations consiste alors à tenter de comprendre quels sont les intérêts de ces interprétations dans un système plus large et comment elles agissent dans la rencontre, au niveau microsystemique. Les forces victimisantes et opprimantes peuvent donc se jouer simultanément dans une œuvre et, par ricochet, dans une même personne dans l'interaction. Cela est particulièrement intéressant pour traiter du trauma historique, conjointement à la résilience et ce, de manière dynamique avec le contexte de la rencontre. En effet, le trauma historique peut être compris de manière indissociable à la

résilience, car celui-ci peut occasionner, par la force des choses, des façons de mieux vivre, comme en renforçant la détermination de préserver des traditions autochtones (Ferrara, 2018)

Un deuxième principe de la recherche-crédation de Sullivan est la place importante d'une *histoire* comme point de connexion avec le public, en se basant sur des histoires qui nous rejoignent, narrative est un processus au cœur de mon projet, en construisant le récit autoethnographique à partir de mon expérience avec les histoires des autres, Inuits et non-Inuits. La production écrite de la narration est une forme de création de liens entre des événements pour construire l'histoire.

L'installation participative permet de confronter mes propres expériences qui ont mené à l'œuvre, avec la perspective d'autres personnes qui agissent sur l'œuvre.

De plus, dans mon projet, tendre vers l'*inconnu* est aussi au cœur du processus de la recherche et du processus créatif, ce qui amène le potentiel d'adapter les outils méthodologiques et analytiques au fur et à mesure du développement du projet. *L'espace*, qui caractérise la recherche-crédation avec sa qualité de rester ouverte à différentes interprétations et au changement, est aussi dans mon projet. En effet, l'apprentissage par la pratique artistique a fait émerger le centre d'intérêt de la recherche pendant et après la pratique.

En somme, mon projet intègre les épistémologies autochtones, artistiques et non-représentationnelles. Les éléments qui les distinguent entre elles et qui seront utiles par leur complémentarité pour comprendre la rencontre inuite/non-inuite basée sur l'art dans le milieu de la santé, sont mis en évidence dans la figure 1 en introduction. Ainsi, chaque famille épistémologique contient bien plus d'éléments que ceux retenus dans ce diagramme. Les épistémologies autochtones se distinguent par la place de la langue et de la politique territoriale dans mon projet. Les épistémologies artistiques permettent d'apporter un regard spécifique sur l'inconnu ou le non-savoir, afin de développer un discours critique sur le connu. Quant aux épistémologies non-représentationnelles, celles-ci permettent de s'intéresser particulièrement au parcours de l'objet de recherche au cours du projet, en documentant sa transformation ou son évolution. Les conditions de passage d'une étape à l'autre est alors ce que je retiens pour mieux comprendre l'évolution de mes rencontres en tant que non-inuite, avec des Inuits au MNQ. Maintenant, quels sont les concepts utilisés pour comprendre ces rencontres culturelles autour de l'art?

Chapitre 2 : Conceptualisation de la rencontre culturelle autour de l'art

Ce chapitre est organisé de telle manière à répondre aux questions : pourquoi utiliser la « culture » dans la compréhension de la rencontre inuite/non-inuite dans le contexte de l'étude? Et pourquoi utiliser l' « art » pour comprendre cette rencontre? Je répondrai à ces questions en faisant des liens avec les concepts de la sécurité culturelle et de la face, ainsi qu'avec la théorie de l'affect. Cette conceptualisation est dans un esprit de décolonisation des sciences (T. Smith, 2012).

La rencontre culturelle

J'ai défini la culture dans le chapitre précédent, à partir d'une approche des *cultural studies* dans laquelle la culture émerge de pratiques signifiantes pour les gens en présence (Hall, 1997/2003). Cela suppose une construction dialogique de sens, c'est-à-dire une communication à double direction, de l'émetteur au récepteur et vice versa, dans laquelle des codes culturels sont mis en pratique. Le contexte plus large dans laquelle cette construction de sens a lieu va attribuer plus ou moins de pouvoir dans la parole des gens en présence selon leurs rôles mis en pratique. Cette prise en compte est nécessaire dans la façon dont la rencontre inuite/non-inuite est expérimentée, en étant sensible au pouvoir des participants autochtones et des collaborateurs Inuits, ainsi que sur le pouvoir de mon texte écrit dans la production de la thèse.

Nous avons défini en introduction le concept de la sécurité culturelle et la façon dont celui-ci est compris comme une démarche, voire un apprentissage, allant de la prise de conscience culturelle, traversant la sensibilité et la compétence culturelle, afin d'atteindre le niveau de la sécurité culturelle (Baba, 2013; Lévesque et al., 2015). Plus précisément, la première étape consiste à détecter une différence culturelle et à l'accepter. Ensuite, la sensibilité culturelle permet de reconnaître et de respecter les savoirs autochtones, ainsi que d'être attentif à l'unicité de la personne autochtone. La compétence culturelle est quant à elle caractérisée par des connaissances, compétences et attitudes qui renforcent l'autonomie du bénéficiaire autochtone. Les services sont alors adaptés à la personne autochtone selon ses réalités et ses besoins. Enfin, la sécurisation culturelle est systémique et comprend l'autoréflexivité des intervenants, particulièrement au sujet des dynamiques de pouvoir

dans la prestation des services. Les politiques, les procédures et les pratiques sont analysées afin de contrer les obstacles à la prestation de services. De plus, la personne bénéficiaire autochtone est impliquée dans la prestation et dans son évaluation (Baba, 2013; Lévesque, 2015; Lévesque et al., 2015; Ramsden, 2002). La sécurisation culturelle abouti donc à un résultat dont seul celle-ci est à même d'évaluer, c'est-à-dire sa propre sécurité culturelle, ressentie comme un niveau de confiance dans les services de santé reçus (Brascoupé & Waters, 2009). La sécurité culturelle comprend donc tant la relation dans la rencontre biculturelle entre l'intervenant et le bénéficiaire, que des influences structurelles et systémiques. En effet, la sécurité⁸ culturelle concerne également la recherche et l'enseignement dans les institutions universitaires (Gouvernement du Canada, 2007; Ramsden, 2002). Le discours critique dans la recherche en santé permet de développer une conscience de ces dynamiques dans la littérature académique et de mieux comprendre les possibilités de décolonisation institutionnelle au sujet de la rencontre inuite/non-inuite dans mon projet de recherche.

Au lieu d'entrer dans une dynamique victime-opresseur, une stratégie décolonisatrice est d'imaginer des espaces autres, habités dans la marge, avec des possibilités d'une vie meilleure. Linda Tuhawai Smith (2012), professeure maorie en éducation, suggère que la décolonisation a lieu dans des espaces imaginaires contrôlés par les Maoris, c'est-à-dire de façon à sortir de la colonisation et du discours dominant /résistant, avec un engagement dans une lutte pour plus de justice sociale. Dans la sphère académique, certaines disciplines ont développé plus de pouvoir sur d'autres et ont légitimé des savoirs sur d'autres, mais la recherche est imbriquée dans des visions du monde et elle n'est ni propre à l'Occident, ni à une institution, ni à une discipline (T. Smith, 2012). Dans une perspective décolonisatrice, la recherche est une activité d'espoir qui transforme l'hégémonie à travers une activité intellectuelle critique permettant de réimaginer le monde pour éviter de reproduire un code structurel et impérialiste (T. Smith, 2012). Une approche multidisciplinaire, dans laquelle plusieurs types de recherches sont complémentaires, permettrait aussi d'entrevoir de nouvelles possibilités entre des approches de recherche empiriques, culturellement pertinentes et décolonisatrices.

Par exemple, parmi les meilleures pratiques en matière de sécurité culturelle en Amérique du Nord, l'établissement d'un lien de confiance est recommandé à travers des soins personnalisés au bénéficiaire autochtone, en tenant compte des particularités de la communauté, et en restant cohérent

⁸ Ou sécurisation, pour mettre l'emphase sur le processus.

aux relations de collaboration à travers le respect et le fait d'honorer les valeurs et les visions autochtones du monde (Haozous & Neher, 2015). Au Canada, bien que la sécurité culturelle soit couramment recommandée, il existe un manque d'accord sur les interventions culturellement sécuritaires et une absence de modèle à suivre pour les professionnels de la santé (Brooks-Cleator et al., 2018). Des thèmes récurrents ressortent de la littérature académique au sujet de la sécurité culturelle, tels que la collaboration et le partenariat, le partage du pouvoir, la considération du contexte de vie plus large du bénéficiaire, l'environnement sécuritaire, la réflexion au niveau organisationnel et personnel, et la formation pour les professionnels de la santé (Brooks-Cleator et al., 2018). Des stratégies et des approches sont aussi proposées pour orienter les services vers des soins équitables, en intégrant la sécurité culturelle, les soins informés par la violence structurelle et le trauma historique, ainsi que la prise en compte du contexte local et global du bénéficiaire (Browne et al., 2016). Ces stratégies sont toujours à appliquer avec prudence, considérant le potentiel de blessure non-intentionnelle de chacune d'elles (Browne et al., 2016).

Plus précisément, en matière de trauma historique, certains débats existent entre une orientation sociale et culturelle du phénomène et le côté psychologique rattaché à la personne (Ferrara, 2018). Une façon de l'aborder est en rapport avec la résilience, qui est dynamique entre la personne et les circonstances changeantes de son contexte (Ferrara, 2018). De plus, plusieurs approches sur le trauma historique existent entre le discours des recherche empiriques, celui des recherche pertinentes au niveau culturel et les recherches décolonisatrices (Prussing, 2014). Les recherches empiriques, qui ont le plus d'autorité et d'estime en Amérique du Nord, amènent les meilleures pratiques basées sur des données probantes, mais elles sont critiquées pour ce que les chercheurs catégorisent comme évidence valide. Les recherches portées sur la culture, quant à elles, apportent un intérêt plus élevé sur la diminution des disparités en santé, mais elles sont critiquées sur la trop grande importance accordée à l'ethnicité et au rôle du clinicien. Enfin, les approches décolonisatrices apportent une orientation d'autodétermination, en plaçant en leur centre la protection de leur distinction culturelle, mais elles ont des buts et des standards distincts pour faire de la recherche en santé (Prussing, 2014). Un appel à la pluralité des approches est donc lancé, tant dans les méthodes mixtes (Kovach, 2009; Prussing, 2014) que dans l'utilisation du savoir pour créer des politiques sur le trauma et la résilience en ce qui concerne les Autochtones (Ferrara, 2018).

Rappelons qu'environ 150 000 enfants autochtones ont été placés dans les pensionnats canadiens, sans compter la « Rafle des années soixantes », une politique de protection de l'enfance par laquelle des enfants autochtones ont été retirés de leurs familles pour être adoptés par des non-Autochtones (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015). De plus, le premier ministre du Canada, Justin Trudeau, a récemment accepté l'utilisation du terme « génocide culturel » employé dans le rapport de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019; Messier, 2019), un terme qui a été utilisé plus tôt par la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015).

Au lieu de tomber dans un discours victimaire ou culpabilisant, une perspective décolonisatrice serait d'imaginer un espace de pensée et d'action qui apporte de l'espoir pour un monde meilleur. Certains chercheurs, ayant utilisé une approche participative basée sur la communauté, soit une approche faisant partie des meilleures pratiques de recherche (Haozous & Neher, 2015), combinée à une approche critique et une épistémologie autochtone (Browne & Fiske, 2001; Browne et al., 2005; Browne et al., 2016; Hole et al., 2015), insistent sur les témoignages positifs de sécurité culturelle des bénéficiaires autochtones, malgré les expériences négatives généralement relevées. En effet, la recherche en santé, et particulièrement en épidémiologie, tend à construire des images colonialistes des communautés autochtones et des femmes autochtones en les décrivant comme malades, désorganisées et dépendantes, renforçant les inégalités de pouvoir en justifiant le paternalisme et la dépendance au système de la santé (Browne & Fiske, 2001). Cela ne diminue pas l'importance de reconnaître les déterminants sociaux et historiques associés à des résultats de santé alarmants pour les Autochtones, en comparaison avec ceux de la moyenne canadienne (Conseil canadien de la santé, 2012a). Selon ma compréhension actuelle, le fait d'insister sur des expériences positives, même si elles sont moins nombreuses, serait une stratégie de résistance autochtone dans le discours dominant de la recherche en santé, avec une affirmation d'espoir que les choses changent.

En effet, une autre façon de le voir est dans des mobilisations à partir d'un désir que les choses soient différentes, dans l'action, avec des événements qui rassemblent autour de la joie d'imaginer quelque chose d'autre. Comment l'imaginaire est-il aidant à ce niveau? Pourquoi

l'art permettrait-il de mieux comprendre la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé?

La rencontre autour de l'art : définition de l'art et liens avec la sécurité culturelle, la face et la théorie de l'affect

Durant le dernier siècle, les définitions de l'art, de la création contemporaine et de sa relation à l'objet se sont si ouvertes qu'elles ont été caractérisées par un pluralisme de sens qui va jusqu'à l'idée de la dé-définition de l'art (Ardenne, 2018). C'est dire que ce qui fait qu'une œuvre soit une œuvre est qu'elle permette « à chaque artiste de sceller son projet personnel dans une forme dont il définit lui-même la nature, parfois sans précédent connu » (p. 4). L'artiste américain Victor Burgin définit la pratique artistique « comme un ensemble d'opérations exécutées dans un champ de pratiques signifiantes, peut-être centrées sur un médium mais certainement pas confinées par celui-ci » (cité dans Ardenne, 2018, p. 8). Cette définition permet une attention particulière au processus et au contexte, qu'il y ait objet d'art ou non. L'art-performance et l'installation participative ont été définis dans la section sur l'épistémologie et réfèrent, dans mon projet, à la création d'une œuvre qui se transforme au cours de mes rencontres avec des Inuits au MNQ. L'installation participative est une forme de performance en ce qu'elle est éphémère et avec une intention de transformer la vision du quotidien au MNQ en insufflant un regard artistique dans les rencontres. Le discours écrit de la thèse est aussi compris comme une performance par son aspect temporaire et centré sur l'intuition dans sa construction en portant l'attention particulière sur des moments charnières vécus de manière le plus intense dans mon parcours.

L'utilisation de l'histoire narrative dans la recherche décolonisatrice se retrouve chez plusieurs auteurs autochtones (Absolon Minogizhigokwe, 2011; King, 2008; Kovach, 2009). Par exemple, Thomas King utilise trois histoires personnelles dans son écrit sur l'art du savoir autochtone. Son texte commence en évoquant le suicide d'un ami avant de donner une conférence dans le milieu académique. Au lieu de faire les liens lui-même pour expliciter ce qu'il souhaite transmettre, il ponctue son texte de trois histoires personnelles reliées entre elles sur le sujet d'un départ à un moment charnière de sa vie. À la fin de son texte, il revient sur le suicide de son confrère et indique au lecteur qu'il nous revient de faire quelque chose ou non de son histoire, maintenant que nous la connaissons. Ainsi, son texte a une force affective qui invite à réfléchir et à agir. Ce pas constitue

pour moi une façon d'élever ma conscience critique en ayant le désir de changer quelque chose. Il s'agit d'une condition nécessaire à la décolonisation, en touchant le cœur et l'esprit (Absolon Minogizhigokwe, 2011; T. Smith, 2012). Smith (2012) indique qu'une autre condition est de permettre à l'esprit créatif de se libérer pour ré-imaginer un autre futur.

L'installation comme recherche est une autre voie évocatrice qui permet d'avoir un impact affectif sur les visiteurs, à partir d'une expérience impliquant le corps et les émotions (Cole & McIntyre, 2008). Cet effet est politique en attirant le changement chez le visiteur, avec une portée plus démocratique de la science dans un environnement extérieur aux lieux typiquement académiques. La décolonisation à la fois dans les cercles académiques et dans des lieux d'activisme externes à l'université est une pratique de la décolonisation qui passe par une autre façon d'imaginer le futur (T. Smith, 2012). L'imaginaire est intéressant pour donner le désir de faire quelque chose, mais le mouvement peut aller dans des sens différents de la décolonisation. Le milieu académique permet de penser comment habiter des zones de changements à même des institutions qui reproduisent des pratiques coloniales (T. Smith, 2012). La décolonisation est pensée comme un mouvement qui ne peut être terminé, en étant dynamique et créatif.

L'imaginaire ne peut être possédé et il est en constante évolution. C'est donc un lieu de souveraineté autochtone ou d'autodétermination avec l'espoir d'un meilleur futur (T. Smith, 2012). Cet espoir prend la forme d'une affirmation que quelque chose d'autre pourrait être faite à travers un passage dans l'action, avec l'envie d'un changement. Il s'agit d'une affirmation non-représentationnelle, puisqu'elle est orientée dans l'action et qu'elle va au-delà de la posture de victime *ou* d'opresseur, à partir de la possibilité d'imaginer autre chose en termes pragmatiques : *et quoi d'autre* que victime ou opresseur? (Manning, 2016c). Par exemple, des photos ont été utilisées comme lieux imaginaires actifs pour recréer une continuité culturelle entre des générations anishinabeg (Pedri-Spade, 2016). En discutant sur des photos de leurs ancêtres, non seulement les gens se sont réapproprié des savoirs ancestraux, mais ils ont aussi recréé des photos actuelles à partir de la même composition des photos des ancêtres permettant de se réapproprier la décolonisation dans le présent en posant sur le territoire anishinabe. Les photos des ancêtres ont représenté des façons dont ils ont voulu être vus par leur descendance, notamment avec des liens forts d'amour mère-enfant sur leur territoire, tandis que les enfants ont dû vivre une coupure intergénérationnelle avec les pensionnats. L'imaginaire est donc un lieu actif de réappropriation et de souveraineté, dans l'espoir que ce geste agisse pour une vie

future meilleure, renforcée, sans connaître ce à quoi cela va mener. En effet, le processus d'utiliser les photos a été de suivre celles-ci dans les discussions autour : c'est un processus relationnel, social et créatif, avec des possibilités multiples de significations. Au niveau conceptuel, la décolonisation et la photo sont des processus créatifs, émergents et fluides, à un lieu et un moment particuliers qui tendent vers l'inconnu (Pedri-Spade, 2016).

Dans le milieu de la recherche en santé, Smith (2012) a souligné par son expérience professionnelle que des voix maories n'ont pas été écoutées ni prises au sérieux sur le sujet de la souveraineté en lien avec leur santé. Elle cite des gens de la communauté :

'We know we are dying, but tell me why are we living?' 'Our health will not improve unless we address the fact that we have no sovereignty.' 'We're sick of hearing what's wrong with us – tell us something good for a change!' 'Why do they always think by looking at us they will find answers to our problems? Why don't they look at themselves?' (p. 230)

Cela va dans le même sens que la sécurité culturelle, avec une réflexivité des non-Autochtones et un environnement culturellement sécuritaire, considérant le contexte d'autodétermination maori dans lequel ce concept s'est développé.

Dans le contexte de premières rencontres ponctuelles autour de l'art au MNQ, un pouvoir est mobilisé avec la visibilité physique d'une appartenance culturelle. La représentation culturelle visible est à la base de stéréotypes et de pouvoir qui y est associé dans une interaction culturelle dans un contexte particulier, selon la conception de la culture de Hall vue au début du chapitre. Mon projet a l'espoir de faire un changement à petite échelle, à travers ma propre transformation au fil de plusieurs rencontres, en apportant un récit de changement pratique pouvant être utiles à un niveau affectif pour des chercheurs ou des professionnels de la santé. Quelles structures coloniales ai-je intégrées qui entraveraient nos rencontres? Comment les dépasser de manière pragmatique? Ma proposition est de rendre visible ma propre transformation à travers ma thèse écrite, et en suivant les multiples voies possibles de la création en cours de route.

Le concept de la face permettra donc d'éclairer les moments charnières, vécus de manière plus intense lorsque je serai hors de ma zone de confort. Ce sera des occasions de réfléchir sur les conditions contextuelles de ces passages, dans l'espoir de trouver d'autres façons, par l'action, d'habiter ces lieux imaginés d'une vie meilleure. La création, par son caractère inattendu,

permettra de garder l'intérêt d'un engagement avec la curiosité de découvrir et par le plaisir du jeu créatif.

Chapitre 3 : Méthodologie

Les rapports inuits/non-inuits dans le système de la santé sont particulièrement complexes, tel que vu dans les chapitres précédents. En effet, la relation entre intervenants non-inuits et des bénéficiaires inuits des services de santé est influencée par plusieurs éléments tels que l'histoire, les différences culturelles, des peurs, des stéréotypes et des relations de pouvoir. Étant donné le caractère potentiellement sensible de l'objet d'étude, de la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art, et des épistémologies autochtones mettant le soi au cœur de la démarche, l'autoethnographie est une méthodologie particulièrement adaptée au contexte de l'étude. Ce choix relève également de la difficulté d'opérationnaliser sur le terrain mon souhait initial d'examiner la rencontre entre intervenants non-Inuits et des bénéficiaires Inuits de services de santé autour de l'art. La recherche-crédation, avec une orientation interdisciplinaire en sciences humaines, quant à elle, permet d'apporter une attention particulière à l'affect dans la rencontre inuite/non-inuite. Je présenterai d'abord la méthode avec les dispositifs utilisés pour donner des repères concrets sur ce qui a été réalisé. Je présenterai ensuite en quoi consiste l'autoethnographie et la recherche-crédation, particulièrement pour mon projet. Enfin, j'explicitai la méthode choisie en lien avec le terrain et issue du bricolage méthodologique (Gosselin & Laurier, 2004; Lincoln et al., 2011; Paquin, 2014) de l'autoethnographie et de la recherche création.

Méthode

Description générale

Ma recherche a eu lieu au Module du Nord québécois (MNQ⁹), qui héberge des Inuits venant du Nunavik à Montréal pour leurs soins de santé. Le centre offre aussi des services de soins infirmiers et d'interprètes, puis coordonne la liaison des soins de la population inuite du Nunavik à Montréal. Le projet a été validé au MNQ, auprès du Centre de santé Inuulitsivik, et auprès du comité éthique de l'Université de Montréal. Vingt-sept personnes ont été impliquées

⁹ Le nom a changé comme Ullivik lors du déménagement du centre à Dorval, après mon terrain. Au moment de mon expérience, le MNQ est situé au centre-ville.

(4 hommes et 23 femmes): 2 collaborateurs Inuits, 1 collaboratrice non-Inuite, 11 participants Inuits et 12 participants non-Inuits¹⁰ dont moi¹¹, puis mes 2 parents qui m'ont accompagnée de loin ou de proche lors de la recherche. Le projet a pris place d'abord au MNQ, puis par la suite aussi à l'Université de Montréal. Deux plateformes relationnelles artistiques ont été utilisées : 1) des ateliers d'arts plastiques et d'artisanat inuit et 2) la création d'une installation participative. Au MNQ, j'ai animé 15 ateliers non-dirigés d'arts visuels (peinture, dessin, estampes et matériaux non conventionnels comme moustiquaire, tissus, cuir et fourrure) et d'artisanat (tricot, crochet, artefacts inuits en peau de phoque), 2h heures par semaine pendant 6 mois avec des participants Inuits et une collaboratrice non-Inuite. Pour la deuxième plateforme relationnelle, j'ai réalisé une installation participative sur 1,5 an seule et avec des participants non-Inuits à l'exception d'une personne Inuite. Cinq événements participatifs ont eu lieu: 4 à l'université avec des participants non-Inuits et 1 au MNQ avec une participante Inuite et une autre non-Inuite. Pendant cette phase, j'ai poursuivi les ateliers au MNQ bénévolement pour garder un lien de proximité avec le milieu inuit. Les participants à la recherche ont donné leur consentement verbal¹² lors de mon terrain de 6 mois au MNQ et lors des événements participatifs. Tous les participants ont expérimenté l'une des deux plateformes relationnelles artistiques : 1) l'atelier au MNQ, ou 2) l'installation participative à l'université ou au MNQ.

Les personnes impliquées

Sarollie Inukpuk, agent des relations humaines au MNQ et Inuit du Nunavik, décrit sa collaboration au projet comme artistique. Nous avons été en communication du début à la fin du projet, jusqu'à la rédaction finale. Annie Ittoshat, pasteur inuite bénévole au MNQ, a collaboré à l'orientation initiale des ateliers. Raphaëlle Paquette, travailleuse communautaire et responsable des activités au MNQ, a aussi collaboré à la mise en place du projet. Elle est québécoise et blanche. Elle a été présente à la majeure partie des ateliers pendant les 6 premiers mois, soit en y assistant ou en s'assurant de la logistique. Mes parents ont été impliqués lors de

¹⁰ Mes codirectrices ont participé chacune à un événement participatif.

¹¹ Une autre personne a eu deux rôles, de collaboratrice et de participante.

¹² Le projet était décrit dans les deux cas. Un dépliant éthique (en annexe) a été produit pour expliquer oralement le projet et pour obtenir le consentement oral des participants.

l'accrochage de l'installation participative à l'université de Montréal, en apportant un soutien logistique et manuel à ce niveau. Ils ont aussi été présents dans ma vie, de près ou de loin, tout au long du projet et nous avons souvent échangé sur l'histoire familiale et sur le contenu diffusé dans la thèse. Toutes les personnes identifiées dans ma thèse ont été consultées pendant le projet au sujet du produit écrit de ma thèse. Ma famille, c'est-à-dire mes parents et ma fratrie, ont été aussi consultés au sujet de la production écrite de la thèse. La version finale repose sur le respect de nos relations, tout en tenant compte de nos points de vue parfois différents. Mon père est d'origine bulgare et ma mère de Suisse. Les deux ont immigrés au Canada, à Montréal où je suis née.

Les matériaux de recherche, l'analyse et le retour critique

Les matériaux de recherche sont mes notes autoethnographiques sur mes rencontres avec les gens ayant consenti à participer pendant six mois et mes notes sur mon processus artistique. Les œuvres physiques, leur processus de création et les photos des œuvres ainsi que des photos des événements participatifs ont été utilisés comme témoins du parcours créatif. L'analyse d'abord consisté à regrouper les phases temporelles de mon expérience de la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art. Ensuite, j'ai regroupé des extraits de mon journal selon leur appartenance aux niveaux macrosystémique, relationnel et personnel de la rencontre. Le niveau macrosystémique a regroupé l'appartenance culturelle, la société, l'organisation et la profession (adapté du modèle de la compétence culturelle de Sue, 2001). Le niveau relationnel a référé à des agents du systèmes, c'est-à-dire aux participants, aux collaborateurs, à mes codirectrices, et à moi en interaction avec chacun. Enfin, le niveau personnel a concerné les particularités individuelles des gens, telles que l'histoire familiale et l'expérience personnelle. Les moments d'inconfort ont ensuite été analysés avec la microsociologie de Erving Goffman (1973) qui permet de regarder la relation entre individus comme témoignant de contextes structurels et culturels qui influencent nos rencontres mais que les individus peuvent également transformer. J'ai particulièrement porté attention aux moments d'inconforts dans les rencontres, que j'ai vécus de manière plus intense dans mon cheminement. Ceux-ci sont présentés dans l'analyse en allant du niveau le plus macrosystémique au niveau le plus personnel de la rencontre, en récupérant ma première classification de mes notes. L'analyse m'a permis de questionner le

contexte des rencontres telles que je les ai vécues. Ensuite, un discours critique a été construit sur le projet dans son ensemble au sujet de la rencontre inuite/non-inuite au MNQ.

Je vais maintenant expliciter ces dispositions méthodologiques en présentant l'autoethnographie, la recherche-crédation, puis le bricolage méthodologique issu des deux, adapté au terrain. Au début du projet, je concevais utiliser seulement la méthode de l'autoethnographie, dans laquelle l'utilisation de pratiques artistiques génère des données autoethnographiques qui sont utilisées pour élargir l'expérience artistique à des sujets plus larges, d'intérêts pour la société (Fortin, 2006). Mais au fil du développement du projet, la recherche-crédation a pris plus d'importance. Je présenterai donc d'abord l'autoethnographie, puis la recherche-crédation et comment les deux se rejoignent particulièrement dans mon projet.

L'autoethnographie

L'autoethnographie consiste à utiliser l'expérience personnelle pour examiner et/ou pour critiquer l'expérience culturelle (C. Ellis, Adams, & Bochner, 2011; Holman Jones, Adams, & Ellis, 2013). Cette méthodologie a pris racine notamment dans le contexte d'une plus grande reconnaissance en recherche pour la narration, l'écriture et l'esthétique, les émotions et le corps (Holman Jones et al., 2013). Bien qu'elle se soit développée dans les années 1980 aux États-Unis, elle semble encore à contre-courant en 2013 face aux pressions positivistes en sociologie en contexte universitaire américain¹³ (Holman Jones et al., 2013). L'expérience du (de la) chercheur(e) lors de la réalisation du projet fait partie de la démarche, en dévoilant les inattendus de la pratique de la recherche et/ou de sa propre vie, ce qui contraste avec les normes scientifiques habituelles. Or l'autoethnographie n'est ni un compte-rendu personnel, ni une autobiographie. Tant la démarche que le produit fini de la recherche sont importants : l'expérience personnelle, incluant la vulnérabilité du (de la) chercheur(e), sert à contribuer au savoir existant avec une intention envers des phénomènes d'intérêt pour la société (C. Ellis et

¹³ Carolyn Ellis, l'une des fondatrices et sociologue, mentionne avoir été encouragée dans les années 70 à faire de la collecte systémique de données et de l'analyse traditionnelle plutôt qu'à utiliser l'imagination et la narration (*storytelling*) dans un département de sociologie. Elle affirme que cette pression existe encore. Elle a travaillé ensuite dans le département de communication où elle a pu mettre en pratique son regard sociologique tout en faisant de la place à son « cœur communicatif » (traduction libre, p.17).

al., 2011). Quant au produit fini, une réponse des audiences est recherchée et suscitée à travers la tentative d'établir une relation de réciprocité avec elles (Holman Jones et al, 2013). Le produit final est pensé comme un acte politique pour la justice et la conscience sociales, ce qui diffère des principes canoniques du savoir scientifique (Denzin, 2014; C. Ellis et al., 2011). Cette méthode permet de reconnaître que les identités de race, de genre, d'âge, de sexe, de capacité, d'éducation, de religion et de classe des chercheur(e)s ont un impact sur ce qui est vu, fait et dit en recherche (C. Ellis et al., 2011; Holman Jones et al., 2013). En d'autres termes, cela permet de rompre le silence en recherche ou de ré/affirmer (traduction libre de *re/claim*) une voix (Holman Jones et al, 2013). Les autoethnographies abordent donc généralement des sujets sensibles ou qui questionnent un silence dans le corpus de connaissances disponibles en recherche.

Dans mon projet, le sujet de la rencontre autour de l'art entre les participants Inuits venus à Montréal pour leurs soins de santé, et moi, non-inuite et doctorante, a le potentiel d'être sensible pour plusieurs raisons. La recherche en contexte autochtone ne peut faire fi des enjeux de pouvoirs historiques et actuels, tel qu'exposé dans l'épistémologie autochtone et dans le contexte de la recherche en introduction. La rencontre inuite et non-inuite dans un cadre de recherche demande de la réflexivité de la part du (de la) chercheur(e) sur la voix qu'il ou elle porte, ainsi que sur la représentation des participants. L'autoethnographie encourage ce retour critique sur soi, mais aussi sur la voix des participants à travers un esprit de réciprocité recherché avec l'audience, par exemple avec une performance (Ellis, 2004), justement pour ne pas fixer la représentation dans une forme finie. Pour ce faire, plusieurs stratégies de présentation de la recherche autoethnographique existent.

J'utiliserai les principes de l'autoethnographie évocatrice dans ce projet de recherche : la résonance, l'utilité avec des régions temporelles de la vérité, la vérisimilitude avec le travail de mémoire, l'imagination, l'interstice avec la thérapie, l'incertitude et la révision (Bochner & Ellis, 2016). La résonance est la capacité d'évoquer des significations universelles qui rejoignent les vies entre elles (celles de l'auteur, du lecteur et d'autres), en posant des questions, en enquêtant, en exprimant des émotions qui permettent de se connecter, tant au moment où l'histoire est vécue qu'à un moment éloigné dans le temps, dans des lieux différents. Il ne s'agit

pas de dire quoi faire mais de se rejoindre dans la recherche de stratégies dans certains contextes similaires.

Ainsi l'orientation de l'autoethnographie est utile et pratique : la réflexivité et l'auto-critique permettent la guérison, le changement, la validation et l'engagement. Il s'agit donc d'une variété d'interprétations possibles et non de faits. La « vérité » est pratique et relève de ce que l'on peut faire une fois que l'on est en connaissance d'une histoire.

Cela se situe donc dans un travail de mémoire qui transforme une histoire dans une représentation au présent : la vérité est poétique et non historique, c'est la narration de notre mémoire en constante évolution. Il s'agit d'une vérisimilitude, c'est-à-dire une façon de présenter une histoire qui permet de créer un effet de réalité qui rejoint le lecteur afin de créer quelque chose de mieux pour le futur.

En se basant sur une histoire personnelle, le travail d'imagination diffère d'une invention comme une fiction, puisque nous sommes contraints aux événements vécus. L'imagination sert à lier les événements entre eux pour révéler la forme de ce qui a été et trouver des significations pour mieux orienter la vie.

Une critique de l'autoethnographie est donc de la prendre pour une thérapie plutôt qu'une recherche. Les deux activités se rejoignent si nous considérons la recherche comme l'entreprise de mieux comprendre un sujet à travers une collecte d'information, l'interprétation et la formulation de conclusions qui vont au-delà de la personne du chercheur. Inversement, les intérêts de chercheurs peuvent provenir de motivations externes mais cela peut aussi les aider à un niveau personnel.

L'autoethnographie évocatrice est aussi un travail d'autoethnographe et d'écrivain dans lequel le (la) chercheur(e) reconnaît son incertitude sur la signification des choses. Cela permet une porte d'entrée au lecteur pour stimuler sa curiosité à comprendre le sujet, et requiert d'être présent, honnête, vulnérable et d'écrire à partir du cœur en montrant le soi narratif et réflexif. Le récit est donc vivant, ce qui contribue à son impact.

Le dernier élément de l'autoethnographie évocatrice est la révision, qui montre que les histoires et les souvenirs sont toujours partiels et incomplets. La révision permet de penser à des alternatives pour se libérer d'interprétations qui nous restreignent (Bochner & Ellis, 2016).

Enfin, le produit fini de l'autoethnographie suit généralement une écriture évocatrice qui « montre » les scènes ou les dialogues, ou une écriture qui « dit » ce qu'il s'est passé, par exemple en invitant le(la) lecteur(ice) dans les circonstances de la rédaction¹⁴ (Bochner & Ellis, 2016; Carolyn Ellis, 2004; C. Ellis et al., 2011; Holman Jones et al., 2013).¹⁵ Dans mon projet, soit ma première autoethnographie, mon style s'est orienté à montrer les scènes pour inviter l'audience à vivre l'expérience avec moi. J'ai donc omis la plupart du temps les circonstances de rédaction dans le produit fini de la thèse. L'aspect évocateur provient des formes artistiques qui peuvent être prises en autoethnographie pour susciter cette intimité et cette réciprocité avec l'audience. La présentation de l'autoethnographie par la performance permet d'établir un dialogue avec l'audience et avec la communauté dans laquelle le (ou la) chercheur(e) s'investit, ce qui diffère de la tentative de représenter la voix des membres d'une communauté (Conquergood et Pelias cités dans Ellis, 2004). Ce dialogue implique le texte, la personne qui fait la performance et l'audience. Cependant, l'aspect évocateur par l'art va au-delà de la présentation du travail autoethnographique, en intégrant la création (les deux plates-formes relationnelles de l'atelier et de l'installation participative) comme guidant l'expérience de la rencontre dans le récit écrit de la thèse. Tant la création artistique avec des objets physiques que le récit de ma thèse sont des espaces non-finis de représentations, non fixes, comme tentatives de créer un espace intime et réciproque avec les participants et/ou l'audience.

En somme, dans mon projet, le développement de la recherche et les produits finaux qui en émergent, avec l'installation participative et le texte de la thèse : 1) cherchent à montrer l'évolution de ma compréhension de la rencontre inuite/non inuite autour de l'art dans le contexte du MNQ, et 2) espèrent trouver une résonance avec d'autres vies dans des contextes similaires pour être utiles. Mon texte représente mon expérience mais de manière évolutive,

¹⁴ Carolyn Ellis évoque la présence de ses chiens en écrivant la préface du manuel sur l'autoethnographie (Holman Jones et al., 2013), donnant l'impression d'être dans son environnement. Julia E. Colyar (Holman Jones et al, 2013) montre l'évolution de ses brouillons qui se poursuivent en pensée lors de son *jogging*, démontrant que le produit fini est passé par un processus et que la forme finale n'est pas fixe. Elle illustre aussi la difficulté de témoigner du processus de la recherche, en le comparant à la tentative d'enlever les ingrédients d'un gâteau déjà cuit!

avec la possibilité d'interprétations changeantes pour tenter de mieux comprendre les influences microsystemiques de la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé, Les représentations dans mon projet ne sont donc pas fixes : elles ont évolué à travers la recherche et j'espère qu'elles auront encore le potentiel de se transformer avec une résonance à d'autres situations au-delà de l'histoire présentée. Ma motivation à contribuer à changer des stéréotypes dans la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé a animé l'idée de me prêter au jeu de la réflexivité. Cela rejoint l'espoir dans les autoethnographies de tendre vers une vie meilleure en accédant au savoir de l'intérieur d'une culture à partir d'une expérience personnelle (Holman Jones et al, 2013). Alors, quel est l'apport plus spécifique de la recherche-création dans mon projet?

La recherche-création

La recherche-création prend différentes nomenclatures selon les lieux et les écrits: la *practice as research* en Angleterre et en Australie, la *art-based research* aux États-Unis, et d'autres comme la *practice-led research* ou la *studio-based inquiry* (Chapman & Sawchuk, 2012; Kapitan, 2010). Certains chercheurs-créateurs définissent la recherche-création par un objet artistique physique, tandis que d'autres estiment que l'objet artistique n'est pas nécessaire à la création (Chapman & Sawchuk, 2012; Gosselin & Laurier, 2004; Kapitan, 2010; Manning, 2015).

La recherche-création peut-être subdivisée en quatre sous-catégories, ni exhaustives ni exclusives les unes des autres : 1) la recherche pour la création, 2) la recherche à partir de la création, 3) les présentations créatives de recherche et 4) la création comme recherche (Chapman & Sawchuk, 2012). Le projet s'est progressivement enligné dans la « création comme recherche », en passant par « la recherche à partir de la création ». Dans cette dernière, on s'intéresse à la relation entre l'artiste, l'œuvre et la réponse de l'audience (Chapman & Sawchuk, 2012). L'art-thérapie, ma discipline d'ancrage, valorise les interactions relationnelles entre les trois, particulièrement dans une approche d'atelier ou dite « studio », dans laquelle la création est centrale, contrastant avec une approche de psychothérapie par l'art. Dans cette approche de l'art-thérapie, et en particulier avec ma pratique de dix ans à l'organisme Les Impatients, la réponse de l'audience se joue à deux niveaux, dans l'atelier, avec les réponses des gens du

groupe, et lors des expositions artistiques, mêlant les œuvres des participants de l'atelier et des œuvres d'artistes professionnels. Dans mon projet de recherche, la réponse de l'audience se réalise aussi à deux niveaux : lors des ateliers, avec la réponse des gens en présence, et lors des événements participatifs, dans lesquels les gens sont invités à participer à transformer l'installation.

Ainsi, au début du projet, j'ai choisi d'utiliser l'activité artistique comme un instrument de connaissance au service des sciences humaines appliquées, avec l'autoethnographie comme méthode principale pour élargir la compréhension des pratiques artistiques à des thèmes plus larges pour la société. Mais plus la recherche a avancé, plus le projet s'est dirigé vers de la recherche-crédation comme méthode principale, jusqu'à la création comme recherche. Il est utile de le mentionner car mon parcours autoethnographique de la thèse témoigne de cette évolution générale du rapport à la création dans le projet.

Dans la création comme recherche, on est intéressé à comprendre ce que la recherche crée, avec ou sans l'appui d'un objet artistique, mais de manière créative, non pas seulement analytique ou interprétative (Chapman & Sawchuk, 2012). Cette orientation est basée sur la pensée de Heidegger, qui questionne le moment où une idée devient une chose (Chapman & Sawchuk, 2012). La théorie de l'affect est aussi mobilisée, avec l'intuition qui oriente la recherche (Vannini, 2015b). Plus d'information sur la théorie de l'affect sera présentée dans le retour critique, de manière à faire des liens pragmatiques avec mon projet, en approfondissant particulièrement la notion de la micropolitique (Massumi, 2015).

Le sujet « l'art de la rencontre » illustre cet intérêt sur ce que la recherche crée par des plates-formes relationnelles basées sur la pratique artistique (atelier artistique et installation participative). Qu'est-ce que ce type de pratique artistique crée pour la rencontre entre bénéficiaires inuites et intervenants non-inuits dans le milieu de la santé? Et qu'est-ce que cela peut faire de plus en tenant compte des connaissances actuelles au sujet de la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé urbain?

Ce sujet et le dispositif technologique de recherche avec les deux plates-formes relationnelles portent dès le début la force potentielle de défier mes présuppositions sur l'art, la santé et l'indigénéité. Au début du projet, ma pratique de l'art visuel repose sur la création d'objets

matériels tels que de dessin, la peinture et la sculpture en céramique. Mon travail comme art-thérapeute a ouvert ma compréhension de l'art au niveau relationnel : tant entre l'œuvre et son (sa) créateur(rice), l'œuvre et l'art-thérapeute et entre le (la) créateur(rice) et l'art-thérapeute. De plus, tant le produit artistique que le processus créateur est important. Ainsi, une œuvre fait partie d'une série incomplète qui porte les traces d'une transformation.

Cependant, dans mon travail et dans ma pratique, je conçois l'art comme une activité intime et unique à chacun. Une création de groupe est alors un mélange de plusieurs styles personnels plus ou moins identifiables, dans un délai relativement court. Concevoir l'espace comme faisant partie de l'œuvre, c'est-à-dire comment les gens circulent dans l'atelier, les lieux d'ouverture créative pour d'autres comportement et de nouvelles pensées ne m'est pas familier. Ainsi, l'atelier comme plate-forme relationnelle porte les germes d'un apprentissage conceptuel et pratique.

De plus, une autre présupposition est que la création de l'installation participative, en impliquant plusieurs personnes, permettrait de transformer ma propre expression personnelle et, en sens inverse, permettrait de confronter ma vision de la rencontre, incluant mes repères culturels. Il s'agit donc d'une technologie de réflexivité personnelle, interculturelle et contextuelle dans les circonstances de l'atelier ou du lieu de création.

L'ensemble de ma thèse porte, de manière générale, sur la façon de créer un espace de rencontre sécuritaire et confortable entre Inuits et non-Inuits dans le contexte du MNQ, c'est-à-dire avec des Inuits qui vivent une expérience des services de soins de santé à Montréal. Ce type de recherche-crédation ne nécessite pas d'objet physique et permet de penser à ce que la recherche crée, c'est-à-dire à la création *par* la recherche (mon emphase) (Chapman & Sawchuk, 2012). La thèse écrite constitue donc une création réflexive sur ce que la recherche a créé par elle-même, c'est-à-dire sur les circonstances contextuelles du projet au MNQ et à l'université, puis sur ce que le sujet de la rencontre inuite/non-inuite a généré, en prenant une distance réflexive sur les effets de cet objet de recherche dans l'évolution du projet.

Bien que la création comme recherche se soit développé dans les dernières années, cette approche de la recherche-crédation se différencie d'autres méthodes créatives, dont la tendance générale est d'utiliser une pratique artistique de manière instrumentale au service d'autres

méthodes existantes des sciences humaines et sociales (Chapman & Sawchuk, 2012; Gosselin & Laurier, 2004; Kapitan, 2010; Manning, 2015; McNiff, 2008; Sullivan, 2010). Provenant moi-même des sciences humaines appliquées au doctorat, avec un baccalauréat en sciences de la santé et une maîtrise en art-thérapie, j'ai aussi été amenée à tendre vers une utilisation instrumentale de la création au service de l'autoethnographie, avec une tendance à représenter mon expérience et à l'interpréter. L'approche de la création comme recherche est effectivement encore controversée (Chapman & Sawchuk, 2012; Manning, 2015), même si le discours sur la création comme autre forme de savoir ne soit pas nouveau et se distingue d'une démarche scientifique en accordant une place centrale à l'inconnu (McNiff, 1998, 2008; Sullivan, 2006, 2010).

En d'autres termes, la tendance globale et finale a été de *créer un discours* à partir de mon point de vue d'artiste et d'art-thérapeute. Cette orientation correspond à l'un des modes de la recherche-création décrit par Pierre Gosselin et Diane Laurier (2004), soit de créer un discours à partir de la perspective d'un(e) artiste sur un sujet varié, investi(e) dans une pratique artistique, le plus souvent dans les domaines de la philosophie, de la sociologie ou de la psychanalyse. Ainsi, ma recherche écarte la pratique artistique et le produit artistique comme finalités, en s'intéressant à « l'art de » la rencontre, avec la création comme recherche pour orienter mon discours écrit sur le projet. La rencontre inuite/non-inuite au MNQ est le centre de mon investigation et je m'intéresse à la comprendre dans le contexte d'une plate-forme relationnelle artistique. De plus, l'objet artistique créé, c'est-à-dire l'installation participative, est envisagée comme une œuvre en processus, donc jamais dans un état fini. Il pourrait en être de même de mon texte, étant donné que celui-ci reste ouvert à d'autres devenir en ne cherchant pas à fixer la compréhension de la rencontre inuite/non-inuite. Maintenant, comment le bricolage méthodologique (Gosselin & Laurier, 2004; Lincoln et al., 2011; Paquin, 2014) entre l'autoethnographie et la recherche-création prend-t-il forme dans mon projet?

Bricolage méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-création

L'autoethnographie et la recherche-création offrent des manières d'investigations qui se ressemblent et qui se distinguent. Je vais voir comment elles se rencontrent dans un espace

productif particulier à mon projet. Deux points de rencontre s'articulent: une position critique dans l'univers académique et le souhait d'un engagement dans la société.

Les deux approches à la recherche offrent une alternative critique à la domination des sciences dans le monde académique. En s'appuyant sur les philosophes des sciences Popper, Kuhn, Lakatos et Feyerabend, Alan F. Chalmers (1988) définit la science avec les processus de déduction et d'induction, et promeut une posture de relative objectivité en sciences sociales et en sciences dures. Les chercheurs-créateurs Chapman et Sawchuk (2012) décrivent une hiérarchie des méthodes reconnues à l'université, le quantitatif étant en première place, suivi du qualitatif, qui comprend au plus bas de l'échelle l'ethnographie dont l'autoethnographie. Selon eux, la recherche-création a tendance à utiliser le discours des disciplines des sciences humaines et sociales pour intégrer le monde académique, par exemple pour suivre les critères de subvention, mais de manière générale, la recherche-création contraste avec le paradigme académique dominant et appelle à un nouveau paradigme de recherche.

Sylvie Fortin (2006) suggère de distinguer l'autoethnographie et les données autoethnographiques utilisées en recherche-création. Selon elle, ces données servent à amener l'expérience personnelle artistique au-delà d'une démarche individuelle, mais la démarche de recherche reste centrée sur la pratique artistique. Dans la recherche par la pratique artistique visuelle, la manipulation de la matière est une forme de questionnement qui permet de nouvelles possibilités de sens (Sullivan, 2006), ce qui n'est pas le mode principal d'investigation de l'autoethnographie. De plus, tel que vu dans le chapitre sur l'épistémologie, une autre particularité de la recherche création est le rapport au savoir qui est inversé comparativement aux sciences humaines et sociales, en plaçant l'inconnu au cœur de la démarche créative (Chapman & Sawchuk, 2012; Paquin, 2014; Sullivan, 2010). L'approche autoethnographique permet néanmoins de témoigner de l'expérience du (de la) chercheur(e) dans la pratique de la recherche. Dans mon projet, l'inconnu signifie pour moi une possibilité du futur à découvrir, mais aussi la part d'inconscient ou d'éléments implicites que je découvre par la pratique artistique, et la part d'improvisation expérimentale de l'installation participative avec l'expérience d'autrui, qui confronte mon expérience de l'œuvre et, par ricochet, de mes rencontres. Tel que vu dans l'épistémologie, la matérialité relationnelle de l'œuvre et les circonstances contextuelles de la rencontre jouent à un niveau instinctuel qui est antérieur à la

conscience des gens. La réflexion d'après-coup permet de me rendre compte de façons de me protéger qui se mettent en jeu à mon insu dans mes rencontres sociales. La pratique artistique à l'université, en préparation de l'installation participative, permet donc une porte d'accès à mes ornières culturelles dans des zones où je me serais sentie vulnérable dans la rencontre avec des Inuits au MNQ. Cet espace bricolé de la jonction de la recherche création et de l'autoethnographie prend donc la forme d'un discours critique sur mon expérience de la rencontre inuite/non-inuite au MNQ. Un enjeu sera de ne pas me laisser prendre dans mon individualité en portant une réflexion seulement sur ma propre expérience culturelle. Je ferai donc l'effort dans le retour critique de penser aux potentiels collectifs de cette expérience, tout en ne recherchant pas à la cantonner dans une représentation fixe. Même si une ouverture du discours sera souhaitée, une certaine convergence des interprétations permettra de répondre au but de l'étude, soit de mieux comprendre la rencontre inuite/non-inuite dans le contexte du MNQ. Cette convergence des interprétations dans le texte de la thèse diffère des interprétations ouvertes et divergentes appelées par la création (Gosselin et Laurier, 2004). Le retour critique est donc un point de jonction entre la démarche artistique et autoethnographique.

Enfin, le deuxième espace hybride de ces méthodologies dans mon projet provient du désir d'une action sociale qui anime les chercheurs. En recherche-crédation, une forme d'analyse culturelle peut avoir lieu en partageant publiquement le travail artistique et en démontrant comment l'art a permis un cadre alternatif pour comprendre, communiquer et disséminer un savoir (Chapman et Sawchuk, 2012). Une tension émerge entre l'appropriation d'histoires dans la recherche basée sur la pratique artistique (Sullivan, 2006) et l'appropriation culturelle en contexte autochtone pour des fins de création. Une prudence à ce sujet sera de respecter le plus que possible les paroles des personnes rencontrées en les distinguant de mon discours, tout en se rappelant que mon écrit reflète ma vision des rencontres. Une éthique relationnelle a été présentée dans le chapitre sur l'épistémologie. La démarche autoethnographique s'intéresse à la question de la représentation des voix des participants de la recherche. La représentation textuelle de la thèse est le témoin d'une évolution éphémère et changeante de ma compréhension selon les circonstances des rencontres. Celle-ci a été influencée par la collaboration avec Sarollie Inukpuk au niveau artistique, qui m'a encouragée à orienter le déroulement du projet vers la création comme méthode de recherche, et l'objet de la recherche sur la rencontre inuite/non-

inuite autour de l'art. Enfin, l'orientation sur ma propre expérience dans un esprit réflexif tente de rejoindre des audiences interpellées par cet objet de recherche dans un désir de réciprocité.

Chapitre 4 : Description chronologique des rencontres

J'ai choisi de présenter cette partie en utilisant les temps du passé (imparfait et passé simple) pour amplifier l'idée qu'il s'agit d'une rétrospective dans le temps, considérant l'écart entre le moment de la rédaction, dans lequel mon orientation de recherche est la création comme recherche, et les débuts du projet, avec un autre rapport à la création dans la recherche. Je suis consciente que l'utilisation de ces temps de conjugaison rendent la lecture parfois plus ardue, mais c'est intentionnel, pour créer une rupture performative¹⁶ en rappelant constamment au lecteur la progression du rapport à l'art et de son rôle dans la recherche. Le passé est donc ramené au présent de l'action de lire avec l'effort de se rappeler qu'il s'agit d'un récit construit. Cette idée provient de la rencontre de plusieurs temps présentée dans le chapitre sur l'épistémologie, comme dans l'image du tir à l'arc dans laquelle la flèche est tirée vers le passé, vise une cible en devenir et se pratique au présent.

En reprenant mes notes de terrain, j'ai identifié trois grandes phases, précédées d'une période préparatoire pour mettre en place le projet. Les trois grandes phases ont été : 1) le passage de ma posture « pour les Inuits », à ma propre partie de la relation, 2) un moment de rupture, avec l'activation de ma réconciliation, puis 3) une période de réflexion sur mon rapport à la terre. Alors... comment tout cela a commencé?

Idée initiale et mise en place du projet

Au début j'imaginai créer de l'art participatif à Montréal dans un hôpital ou un CLSC desservant la population inuite. Le projet était de créer un repère inuit dans le système de santé régulier à travers différents temps entre les Inuits qui viennent et repartent à Montréal, et différents lieux entre les communautés du Nunavik et de Montréal. La place de l'art allait être dans les interactions entre les Inuits et les intervenants. Mon souhait était d'ajouter une visibilité inuite dans le système pour améliorer le sentiment d'appartenance des Inuits et contribuer à les

¹⁶ Je préciserai cette notion de rupture avec l'idée du radical libre (Manning, Manuscript soumis pour publication) dans le retour critique, à la section sur le silence comme un trou porteur d'une parole.

engager dans un processus de participation pour pouvoir changer le système lors de leurs rencontres avec des intervenants de la santé.

Je rencontrai plusieurs personnes pour définir le projet. Une cadre non-inuite au MNQ rencontrée avec Sarah Fraser nous a parlé des inquiétudes liées au risque d'ouvrir des plaies inutilement si le projet portait sur l'adaptation des soins de santé, particulièrement pour des personnes rendues vulnérables soit par leurs conditions de santé mais aussi, souvent, par leurs conditions de vie. Elle proposait plutôt d'utiliser une approche d'*empowerment*, sans toutefois la définir, ainsi que de miser sur les forces et les expériences positives. Sarollie Inukpuk, agent des relations humaines au MNQ et Inuit, que je connaissais depuis ma maîtrise, suggérait aussi d'éviter le thème du système de la santé, jugé trop négatif. Selon lui, faire de l'art était bénéfique pour la santé. Puis je rencontrai six intervenants et cadres dans deux CLSC et un Hôpital pour déterminer le lieu de l'étude. Aucun de ces milieux ne put accueillir mon projet pour des raisons logistiques et systémiques, telles que le manque de ressources humaines, le manque de temps et/ou de budget associé au temps, et l'absence d'un lieu commun aux Inuits dans les services pour afficher une œuvre collective.

Voyant la difficulté logistique d'observer la rencontre entre intervenants non-Inuits et bénéficiaires Inuits des services, ainsi que l'importance de l'auto-analyse dans la rencontre avec autrui, nous avons opté pour une auto-ethnographie où nous ne dépendrions pas de la rencontre entre patients et intervenants. Ainsi, j'allais explorer ma propre rencontre avec des personnes inuites à l'intérieur du système de soins et de santé. La personne cadre que nous avons rencontrée au MNQ proposa de faire le projet sur place, étant le seul lieu de rassemblement des Inuits à la même place. Après la démarche d'approbation éthique avec la direction du MNQ et le Centre de santé Innulitsivik, je rencontrai deux futures collaboratrices : une intervenante non-inuite du MNQ, Raphaëlle Paquette, travailleuse communautaire et responsable des activités, et une pasteure inuite Annie Ittoshat, qui accepta de co-animer l'atelier avec moi bénévolement.

Lors de ma première rencontre avec Annie, je n'arrivais pas à lui transmettre la notion d'art participatif. Je voulais l'illustrer mais cela avait l'air d'une murale et non d'un environnement artistique invitant à participer. L'idée d'un repère culturel inuit était centrale dans ma présentation. Nous parlâmes de couture, puis d'une technique de « seal skin », une sorte de tapisserie qui m'était inconnue.

Plus tard, j'eus la possibilité de recevoir un don d'échantillons de tissus de designers via l'organisme Pièce pour Paix, qui les offre pour des causes sociales. Je choisis les tissus seule, car Annie ne pouvait pas venir avec moi, mais cela ne semblait pas lui poser problème puisqu'elle me remettait la responsabilité artistique du projet, ne se considérant pas artiste. Mon choix fut guidé par les couleurs qui me rappelaient la nature au Nunavik. Le souvenir d'un paysage nordique me paraissait un bon moyen d'établir des ponts interculturels.

Au MNQ, Annie et moi allions discuter de nos visions de l'atelier. Je commençais à me sentir dépassée par plusieurs éléments. Je devais m'adapter au fait de ne pas parler l'Inuktitut parlé par Annie avec d'autres Inuits, bien qu'elle me traduisît l'essentiel après coup. Je ne connaissais ni les gens, ni le fonctionnement du MNQ. De plus, il fallait changer le lieu de l'installation collective, que je visualisais comme transformée par la participation des gens, car la salle d'attente dont la directrice m'avait parlé était occupée par un autre projet.

Lors de notre discussion, Annie me demanda ce que nous allions faire, me rappelant que « you are the artist ». Je lui reparlais de l'art participatif comme une installation invitant à participer. Cependant, je n'avais pas l'impression de transmettre le concept. Elle prit un rectangle de tissu comme un « seal skin », puis elle suggéra de coudre un « ulu » dessus. Selon moi ce format était fermé à la participation : je lui demandais comment elle réagirait si quelqu'un ajoutait quelque chose à son œuvre. Annie me tendit alors un tissu en me demandant ce que je ferais avec, mais ce n'était pas lui que j'aurais voulu. De plus, ce geste contrastait avec mon approche non-directive habituelle en art-thérapie et je me confrontais à lui faire la même chose en étant dans la position d'artiste: lui proposer un matériel. Elle dû voir mon hésitation et me proposa de prendre un morceau de mon choix. Je pris trois morceaux pour faire une roche. Elle proposait alors de faire une rivière à côté et une tente. Nous nous entendîmes sur un espace dans le local pour faire l'installation. La semaine suivante, j'achetais son matériel pour sa tente, mais je craignais de rester dans la figuration, comme une représentation inerte, c'est-à-dire une image qui repousse l'idée d'avoir la permission de la transformer, par respect pour la personne qui l'a créée.

Les semaines d'après, je travaillais sur le projet seule car Annie devait s'absenter. J'appréciais avoir ce temps car j'espérais qu'un objet concret m'aide à lui communiquer ma compréhension

de l'art participatif. Je collais de la moustiquaire sur du tissu et tentais de le faire tenir au mur avec du velcro autocollant (figures 5 et 6).



Figure 5. Le local du MNQ vu de l'entrée. Source : Mélissa Sokoloff.



Figure 6. Essais d'installation en solo¹⁷. Source : Mélissa Sokoloff.

17 Le meuble faisait partie de l'installation afin de permettre un espace pour déposer des objets comme d'éventuelles sculptures pour inclure les hommes. L'installation était en rentrant dans le local, le long du mur à gauche de l'entrée.

Puis, je questionnai mes codirectrices sur l'art participatif : « Comment être dans la créativité sans leur dire quoi faire et sans risquer que l'œuvre soit un amalgame de choses disparates ? » Sarah questionna la nécessité que l'œuvre soit unie. Cela me ramena à mon milieu professionnel en art-thérapie, influencé par le monde artistique, où la force d'une œuvre ou d'une exposition, réside dans la cohérence de son ensemble. Erin, quant à elle, valida le fait d'expérimenter seule le projet. Dans le contexte particulier de mon étude, cela pouvait prendre la forme de trois îlots : un d'art conventionnel (peinture et dessin), un d'artisanat inuit (tricot et estampe) et un d'art contemporain (tissus et moustiquaire). Au niveau de la collaboration, elle m'amena à comprendre que l'art participatif n'avait pas tant besoin d'un objet : elle me proposait de considérer l'espace de l'atelier comme une chorégraphie afin d'observer où iraient les gens et quel était le mouvement, avec des points de tension ou d'ouverture. Sa rétroaction me permit d'ouvrir ma vision à d'autres techniques artistiques plutôt que de créer une seule œuvre collective.

De retour au MNQ, je demandais à Raphaëlle son avis sur le titre de mon projet « Notre espace » pour les documents à valider du processus éthique de l'université avant le début des ateliers. Cela faisait du sens pour elle en termes de location de l'espace au YMCA, mais aussi du fait que nous étions en minorité « blanche » au MNQ. Annie, qui passait à l'atelier ce jour-là, me fit remarquer que cela n'avait pas de sens dans sa culture, puisque les Inuits ne possédaient pas l'espace. Je le savais cognitivement, mais je l'avais oublié par réflexe culturel bien ancré. De plus, elle appréciait la nouvelle disposition de l'atelier en îlots dans le local (figure 6), car celle-ci offrait plus de choix. Ce fût sa dernière participation dans le projet pour des raisons hors de son contrôle.

L'œuvre se formait donc dans son devenir à travers ces rencontres, même si l'objet physique n'en était qu'à ses débuts. Après la réception du certificat éthique de l'université, les ateliers furent ouverts à la clientèle inuite du MNQ. Trois grandes phases marquèrent le processus créatif : 1) le passage de ma posture « pour les Inuits » à ma propre partie de la relation; 2) l'activation de ma réconciliation; et 3) le pont entre ma réconciliation et mon rapport au lieu dans la rencontre.



Figure 7. Local avec trois îlots¹⁸. Source : Mélissa Sokoloff.

Passage de ma posture « pour les Inuits » à ma propre partie de la relation

Les premiers ateliers : de l'animatrice à la créatrice en retrait

Le projet « pour les Inuits » signifiait pour moi d'être à leur disposition pour animer l'atelier afin qu'ils retrouvent un repère culturel dans le contexte urbain du système de santé. Cette posture ne me permettait pas de me concentrer sur ma création. Cette période dura neuf ateliers et avait lieu surtout dehors car la température estivale le permettait et les Inuits se tenaient sur les bancs devant le MNQ.

18 Il manque encore du matériel pour l'îlot d'art conventionnel (peinture, dessin).

Au premier atelier, Laurie (nom fictif)¹⁹ fit deux dessins d'un Inukshuk (figure 8) en disant qu'elle ne savait faire que du « Inuit stuff ». Elle prit une tablette de dessin et elle s'installa sur un banc plus loin pour dessiner seule. Tandis que celle-ci exprimait clairement son identité culturelle inuite, une femme allochtone affirma que les Inuits étaient bons en art. Je n'aimais pas comme elle généralisait les Inuits et je voulus protéger l'expression artistique unique de chacun. Betsy (nom fictif) créait proche de moi tout en me parlant. Puis, elle compta le nombre de nuages créés (figure 9) dans un ciel de tempête : avec mon regard d'art-thérapeute, cela pouvait être significatif pour elle au-delà de faire quelque chose de beau ou d'Inuit. Elle me questionna ensuite sur le devenir de son œuvre après l'atelier, car une enseignante de son fils avait gardé un beau dessin qu'il avait fait et cela l'avait attristée. Je voulus la rassurer en disant que c'était son choix de le garder ou le donner au MNQ²⁰. Je voulais me détacher de son enseignante « blanche » avec qui elle avait eu un mauvais souvenir. En me questionnant sur les limites volontaires entre le « eux » et le « nous », j'étais sensible à l'importance de valoriser une identité Inuite mais je me demandais quelle était sa place vis-à-vis d'une expression artistique personnelle.

¹⁹ Suite à une discussion avec le CERAS de l'université de Montréal, pour des questions éthiques, seuls les participants qui s'identifiaient comme artistes ont été identifiés avec leurs noms en entier avec leur consentement, comme il s'agissait de montrer leurs œuvres publiquement.

²⁰ Certains participants ont voulu me donner personnellement leurs créations. Cela provoquait en moi de l'ambivalence car je ne savais pas si j'étais en droit de le garder personnellement alors que c'est du matériel de recherche. De plus, avec ma déformation professionnelle en art-thérapie, il est généralement déconseillé d'accepter des cadeaux dans un cadre thérapeutique.



Figure 8. « Inuit stuff », dessins de Laurie (pseudonyme). Source : Mélissa Sokoloff.



Figure 9. Dessin d'une tempête, de Betsy (pseudonyme). Source : Mélissa Sokoloff.

Lors du deuxième atelier, un petit passage vers ma création se produisit et ce fût un souvenir de mon atelier d'art au Nunavik qui l'anima. Je venais de rencontrer trois anciens participants de ces ateliers que j'avais animés plus de dix ans auparavant. Ces rencontres me mirent en confiance et dans un état de gratitude, car si j'étais là, c'était un peu grâce à eux. Pour la première fois, je portai mon tablier plein de tâches de peinture et j'osai mettre mes premiers morceaux de tissus dans les trous de la façade avant du MNQ (figure 10). Dans ce contexte, Rosalie (nom fictif) commença à créer au mur à côté de mes morceaux. Elle s'intéressait à ma pratique de l'art. Je réalisais que je ne prenais pas vraiment le temps de m'y consacrer. De plus elle me demanda de lui poser des questions pour ma recherche. J'osai la questionner sur son expérience dans les soins de santé, même si je sentais que cette question comportait un risque. Son expression faciale perdit tout enthousiasme. Elle m'expliqua des problèmes qu'elle avait vécu. Je doutai de mon objet d'étude sur nos rencontres dans le système, de ma méthodologie sans grille d'entrevue et je ne savais pas me positionner face au lieu intermédiaire du MNQ dans le système de santé.



Figure 10. Rosalie (pseudonyme) peint au mur à côté de mes tissus insérés dans les briques du MNQ. Source : Mélissa Sokoloff.

Dans un atelier subséquent à l'intérieur dû à la météo, personne ne se présentait. Je cousais à la machine et ce moment de création en solo me valida l'idée de créer à l'université. J'allais protéger ma création des distractions dues à mes différents rôles d'animatrice et de créatrice que je ne pouvais investir en même temps, même si j'avais conçu l'atelier avec trois ilots dont un pour créer un début de l'œuvre collective avec les tissus avant de la lancer avec les gens.

Au cinquième atelier, je sentis de l'inconfort dans mon rôle d'animatrice artistique. Deux personnes, dont Anna (nom fictif), me firent remarquer des aspects défectueux du matériel artistique du MNQ. Cela me rendit honteuse dans mon rôle d'animatrice et de pourvoyeuse d'une partie du matériel. Je commençais aussi à me lasser des commentaires tels que « tu es une vraie artiste », « il y a beaucoup d'artistes ici », « I'm not an artist ». Je vivais une tension socio-culturelle et artistique dans le port d'étiquettes : comme « blanche » pourvoyeuse avec un statut apparent de favorisée vivant pourtant dans la précarité, puis comme artiste ayant aussi un besoin de qualité matérielle. Cela me fâchait et m'activa vers l'achat d'une machine à coudre pour créer à l'université.

Au sixième atelier, personne n'accepta de participer à la recherche, mais il y eût un bel échange entre plusieurs femmes autour de la création de bonnets en crochet et une Aînée qui observait la scène me remercia de ma présence. Où se délimitait l'espace d'art participatif dans ma recherche et quelle était la nature de la participation ?

Au septième atelier, en arrivant au MNQ, je me rappelais avoir ouvert mon cœur devant l'immensité de la banquise dans une communauté au Nunavik. Ce moment vécu dans le Nord avait été fort pour moi à un niveau profond de mon existence. Vivant la gratitude de renouer avec cet instant, je parlais davantage de moi aux participants. Je partageais que je m'étais sentie renaître au Nunavik et que cela m'avait amenée à réorienter ma vocation professionnelle et ma vie amoureuse. Je me présentais d'emblée comme montréalaise d'origines suisse et bulgare. Caroline (nom fictif) ne fit pas de projet artistique. Elle effleurait les aiguilles de tricot sans en prendre. Paraissant dans la cinquantaine, elle me dit qu'elle venait à Montréal depuis son adolescence. Cela déconstruisit mon impression que les Inuits venaient dans un lieu inconnu.

Puis, elle s'exprima sur son expérience des soins de santé à Montréal²¹. Quant à Lydia (nom fictif), après que je m'exprimai sur ma vie personnelle, elle prit la parole sur son expérience du système de santé et sur sa vocation professionnelle.

Avec l'automne qui s'installait, les prochains ateliers eurent lieu à l'intérieur dans le « salon inuit », une pièce réservée aux familles inuites au YMCA, où les Inuits se tenaient. Rhoda (nom fictif) traduisit mon projet pour un groupe de six femmes intéressées à crocheter. J'étais gênée d'attirer l'attention d'inconnues et de prendre la position de doctorante. Au lieu de dire « how we meet around art » comme je le faisais avant, je dis « how we meet culturally around art ». Elle ria en disant qu'elle ne pouvait traduire « long words ». Par la suite, nous échangeâmes sur nos intérêts artistiques, en nous apercevant avoir rencontré la même artiste au Nunavik à la même période. Après, elle me confia d'être allée jusqu'en France pour donner une conférence sur invitation, mais il y avait eu un malentendu sur l'audience. Elle s'attendait à parler à des enfants alors que la salle était remplie de médecins : jamais elle n'y retournerait! Je pris conscience de l'impact potentiel de la qualité de notre communication sur elle. J'étais reconnaissante de sa participation et je voulais lui-le rendre.

À l'atelier suivant, Michael Abraham (nom réel, explication ci-dessous) dessina un chien ou un loup hurlant, qui m'impressionna par la précision de l'image créée en si peu de temps dans sa chambre (figure 11). À son retour au salon Inuit, nous partageâmes sur nos origines métissées. Il était Inuit et Italien et avait vécu dans le Sud de l'Ontario et au Nunavik. Lors de son consentement oral, je lui dis qu'il ne recevrait pas de rémunération en échange et il me répondit qu'il aurait pu me vendre son dessin mais qu'il me le donnait. Il rajoutait que cela pourrait l'aider à se faire connaître. Mais dans le dépliant éthique que j'avais préparé, sur lequel je basais le consentement oral, l'anonymat des participants était prévu (dépliant en annexe). Je lui dis aussi que les œuvres seraient données au MNQ et que je n'utiliserais qu'une photo. Je réalisais que le projet pouvait avoir un impact sur sa visibilité en tant qu'artiste. Cette question me poussa alors à consulter le comité d'éthique de l'université. Même si le dépliant éthique prévoyait l'anonymat, les artistes qui souhaiteraient être identifiés le seraient étant donné qu'ils

²¹ Je compris plus tard que mon objet de recherche émergent du processus n'était pas tant leurs témoignages sur le système, mais les conditions de notre rencontre autour de ce sujet dans ce contexte.

partageaient leurs œuvres ou leurs témoignages en tant qu'artistes, au même titre que des artistes consultés dans le domaine des arts.

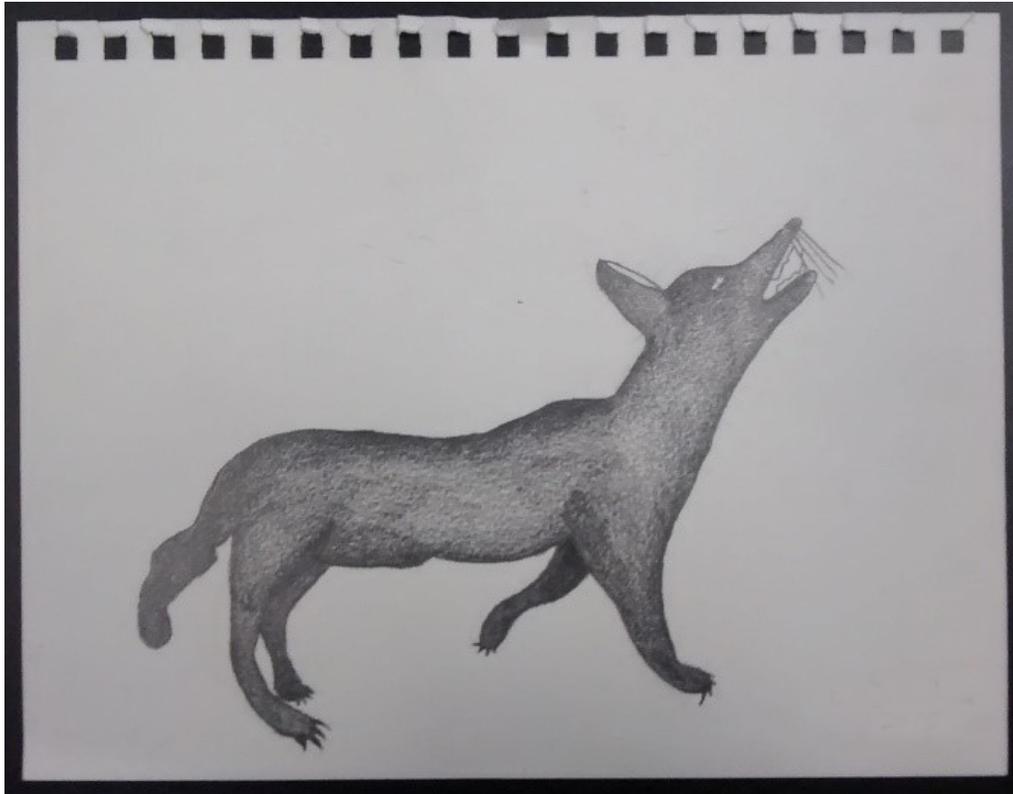


Figure 11. Dessin de Michael Abraham (nom réel). Source : Mélissa Sokoloff.

Ces deux derniers ateliers m'amenaient à développer une attitude de partenaire avec les participants de la recherche. De plus, après avoir accepté la participation de Michael qui avait créé dans un autre lieu, je commençais à écrire sur mon processus créatif à l'université, pourtant déjà débuté plus tôt, comme un nouveau terrain ethnographique. Une autre étape commençait.

Alternance entre la création à l'université et les ateliers au MNQ: lever le voile sur le pouvoir de mon ombre

L'ombre ici réfère à la théorie jungienne, c'est-à-dire à des éléments refoulés dans l'inconscient car ils sont vécus comme inacceptables ou insoutenables. Cette étape se prolongea sur les six derniers ateliers du MNQ, du dixième au quinzième, tout en créant entre-temps à l'université. Ce qui me marqua était l'impression de comprendre progressivement mon pouvoir sur le projet.

Parmi les tissus apportés à l'université, je choisis ceux qui pouvaient représenter mes repères culturels bulgare, suisse, québécois et mon expérience au Nunavik. Je commençai par travailler sur une pièce de tissu inspirée du moment où j'ouvrais mon cœur au Nunavik, soit le souvenir marquant dont j'avais parlé lors des premiers ateliers. Celui-ci eût lieu des années plus tôt, alors que j'étais seule et que je regardais la banquise. Je considérais cet instant comme une épiphanie, c'est-à-dire en autoethnographie un point tournant de l'existence du chercheur, utilisé comme point de départ de la recherche (Denzin, 2014). Au doctorat, je supposais intimement que d'être centrée dans le cœur pouvait faciliter nos rapports interculturels et que la nature était un bon point de départ rassembleur car celle-ci avait une force supérieure aux humains. Le choix des tissus à Pièce pour Paix avait d'ailleurs été motivé par la même raison.

À l'université, je me replongeais dans cet instant pour mieux l'explorer par la création. Après deux mois au Nunavik, je réalisais que je me sentais un peu « chez moi » car les gestes de m'habiller pour le grand froid m'étaient devenus habituels. Rendue à la banquise glacée, la neige poussée par le vent formait au sol comme de longs cheveux qui ondulaient à perte de vue vers l'horizon blanc de la Baie. Je repensais à mon premier grand amour d'adolescence que je n'avais jamais osé exprimer. Portée par la poésie du moment, je me demandais si ces cristaux de neiges proches de mes pieds pouvaient se rendre irrationnellement jusqu'à lui dans le Sud, puisque le vent allait dans cette direction. Cette nature d'une beauté sublime et d'une force mortelle me semblait plus forte que tout.

En effet, dans le Nord, je pris conscience plus tard de ma propre mort dû aux conditions extrêmes de la nature et d'accidents autour de moi. Tandis que je terminais mon quart de travail de soir,

comme animatrice d'ateliers d'art dans une ressource en santé mentale, un collègue arriva et me raconta qu'il avait failli mourir dans la journée. Sa motoneige, lui et un participant de mes ateliers avaient failli tomber dans une faille de la rivière glacée. Ils avaient réussi à s'en sortir de justesse. Puis, je lui appris qu'une famille était tombée dans cette même faille plus tôt dans la journée et qu'elle avait été emportée par le courant sous la glace. La communauté était en deuil : la coopérative et l'épicerie étaient fermées. Je revins cette soirée-là ébranlée et attentive à la noirceur de la nuit tout autour de la communauté. La communauté éclairée par les lampadaires me paraissait comme la seule présence de vie humaine dans ce vaste territoire mortel. Cette faille dans la rivière était à un endroit très passant en motoneiges, où j'avais aussi l'habitude de marcher.

À l'université, ce tissu bleu clair, rectangulaire, long et étroit, me faisait penser à la direction des « cheveux » de neige de mon souvenir devant la banquise. Je le doublais de moustiquaire en dessous à la machine. Les lignes courbées des motifs me rappelaient la neige poussée par le vent, comme les « cheveux » blancs en mouvement au sol vers l'horizon. Je voulus le montrer en coupant le tissu le long des motifs et en cousant des fils blancs le long des courbes, puis en les laissant dépasser à chaque extrémité du tissu. Cependant, l'action de coudre et la texture douce du tissu me ramenèrent à mon enfance lorsque ma mère m'apprenait à coudre sur un vieux pyjama. La création m'amenait non pas au Nunavik, mais dans un terrain affectif connexe personnel.

De la même manière, la manipulation de la moustiquaire me ramena à un masque fait avec une matière semblable dans un cours d'art-thérapie. J'avais ouvert une éponge en laine de cuivre que j'avais utilisée comme base pour recouvrir mon visage. Cette matière rendait l'impression que je voulais donner : être authentique et ne pas porter de masque! J'avais fait ce choix pour illustrer ma décision au Nunavik d'être proche de mon cœur dans mes relations. Mais j'avais fait aussi le masque opposé : une plaque rectangulaire opaque recouvrant tout le visage avec seulement des fentes pour les yeux. En le portant, j'avais fait parler pour la première fois une voix que je décrivais comme « de dictateur », associée à mon ombre au sens jungien et à ma discipline au travail. Dans mon doctorat, je la liais au pouvoir du colonisateur, auquel je semblais pourtant tenir :

« [Cela me] fait penser à l'authenticité voulue de penser faire du bien à l'autre sans faire parler son ombre, l'ombre de la recherche « colonisatrice » : [dite de manière très brute], je veux sauver ma peau avant la tienne dans ce monde capitaliste ou néolibéral. Je veux garder mon privilège malgré tout. Mon pouvoir. Donc je me « bats » en façade avec des articles qui « font bien ». C'est vrai, quels sont les enjeux et les conséquences pour moi? »

Au MNQ, l'émergence inattendue du sujet de la politique dans ma conversation avec une jeune adulte Inuite, Elisapie (nom fictif) me ramena à ma tendance à censurer mes opinions dans ce domaine. Cela ravivait mes défenses que j'associais à mon ombre d'origine familiale, puisque la politique me semblait un terrain difficile à aborder avec mes deux parents ensemble. Elisapie était métissée, se présentant comme « half Inuit half White », et elle identifiait le bon côté de pouvoir prendre le meilleur de chaque culture. En repensant à ma honte parfois d'être Suisse, ressentie lors d'un atelier sur les blessures historiques du drama-thérapeute Armand Volkas, et d'être occidentale dans l'histoire, je renchérisais en disant que nous pouvions aussi prendre le pire! Voyant qu'elle ne réagissait pas, je tentais de me rattraper en ajoutant que nous avons toujours la porte de sortie de n'être jamais totalement l'un ni l'autre. Elle me clarifia que dans son cas, elle se sentait plus « White », ce qu'elle affirmait devant sa mère Inuite qui avait aussi accepté de participer à la recherche. Sa mère tricottait et je faisais du crochet. Mon attention sur le processus artistique d'Elisapie pendant la discussion m'amena néanmoins sur la piste probable d'une gestion de ces tensions dans son art, en utilisant des lignes coupées (figure 12), que j'interprétais comme si elle coupait son identité. J'admirais sa façon de s'affirmer au sujet de la politique devant sa mère et moi, tout en me questionnant sur les conséquences possiblement autodestructrices (cela me rappelait un cas d'automutilation dans ma pratique en art-thérapie) d'avoir une opinion si tranchée. Pour ma part, je préférais encore dissimuler ou nier intentionnellement les questions de politique et de préférence culturelle.



Figure 12. Processus artistique d'Elisapie (pseudonyme) et mon chapeau en crochet. Source : Mélissa Sokoloff.

À l'atelier suivant, personne ne participa à la recherche. Je plaçais les petits chapeaux et les débuts de tricots les uns à côté des autres sur la table (figure 13) et je trouvais intéressant de les voir non terminés, comme témoins du passage temporaire des femmes au MNQ. Je me demandais s'il était possible d'en faire une œuvre collective et je sondais les gens. Je réalisais que Raphaëlle et moi étions les seules présentes de manière continue, nous plaçant dans une position de pouvoir sur les autres. Par exemple, lorsque je demandais à une femme ce que nous pourrions faire avec ces débuts de projets et que je n'étais pas attirée par sa réponse, j'avais le pouvoir la semaine suivante durant son absence très probable, de ne pas prendre en considération sa proposition. Cela m'amenait à réfléchir sur le pouvoir du lieu sur la rencontre.



Figure 13. Installation des petits chapeaux en crochet. Source : Mélissa Sokoloff.

À l'université, je testais la durée d'accrochage des tissus au mur avec des velcros et des aimants sur des sous, mais cela ne fonctionnait pas (figure 14). Mes collègues me donnèrent plusieurs idées d'accrochage, mais elles ne correspondaient pas à mon sens esthétique. Je semblais donc résister au pouvoir relationnel du lieu pour protéger mon expression intime.

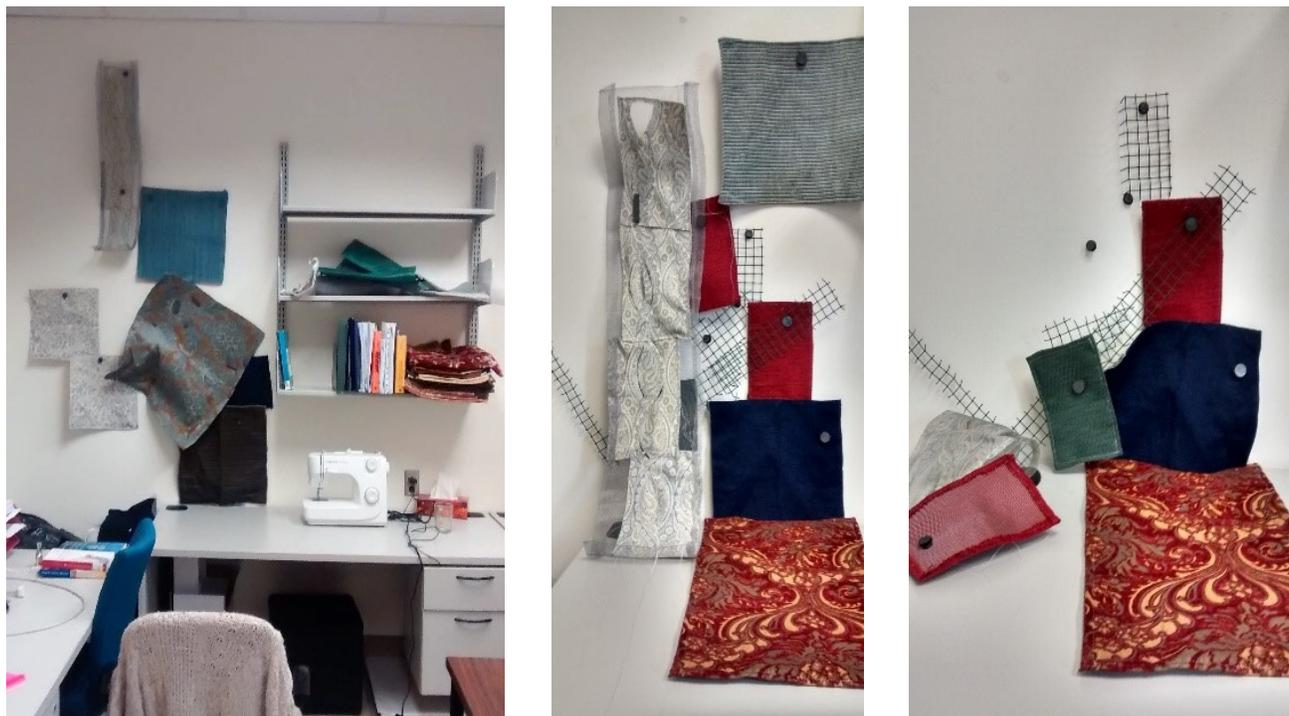


Figure 14. Essais d'accrochage à l'université. Source : Mélissa Sokoloff.

Au MNQ, le sujet de la politique émergea de nouveau, avec Ida (nom fictif). Je suivais ses intérêts politiques et culturels, sur la musique et sur la cuisine, en apprenant que le *suvalik* est un mets typique, une tartinade faite d'œufs de poisson, du gras de phoque et des baies. Tandis qu'elle tricottait et que je gravais un paysage du Nord sur une plaque de linoléum, j'osai lui demander ce qu'elle pensait de l'élection récente du Premier Ministre Justin Trudeau. À ma grande surprise, elle m'indiqua qu'elle avait un tatou en l'honneur de son père, Pierre Elliot Trudeau, et qu'elle pensait que Justin Trudeau allait faire du bien aux Autochtones. J'étais surprise de l'idée de fixer un symbole politique jusque sur sa peau. Dans ma famille, mon expérience était l'opposée : la politique était un sujet sensible qu'il me semblait mieux éviter d'approfondir ou de rendre visible.

À l'atelier suivant, je réfléchissais sur la manière dont je portais la cause autochtone à l'intérieur des systèmes et des lieux où j'étais. Raphaëlle venait de me montrer la nouvelle brosse qu'elle avait achetée pour nettoyer les plaques de linoléum. Dans les derniers ateliers, elle était

particulièrement investie dans la création d'un renard (figure 15). Son geste d'achat témoignait de cet investissement personnel. Ayant été aux groupes de lectures du Sense Lab traitant de l'affect et de la micropolitique, j'interprétais ce geste comme une conséquence de l'atelier sur ses actions dans sa vie. Par analogie, je pensais que c'était pour ma part en allant au MNQ et en poursuivant mes activités de recherche que j'allais dans une voie un peu plus politisée. Je me sentais un peu plus engagée lorsque je parlais de mon projet autour de moi.



Figure 15. Création du renard par Raphaëlle. Source : Mélissa Sokoloff.

Durant cette étape, je passais donc d'une perception négative de mon pouvoir, issue de mon « ombre » jungienne, à une perception plus positive avec une réflexion sur mon pouvoir personnel vers la décolonisation. Une table-ronde sur la recherche-création à l'université me motiva ensuite à prendre officiellement la voie de la recherche-création comme méthode. Alors que ce changement me réjouissait, le premier événement participatif à l'université me refroidit!

Premiers événements participatifs à l'université et fin des ateliers au MNQ:

le poids de ma voix et direction non culturelle inattendue

Le premier événement participatif eût lieu à l'université afin de tester la plate-forme relationnelle de l'œuvre avec des gens avant de l'amener au MNQ. Je souhaitais inviter le plus d'Inuits possible. Je fis concorder l'activité avec le passage de collaborateurs Inuits de la recherche de Sarah à Montréal, puis j'invitai Sarollie, Annie et Raphaëlle du MNQ et ma codirectrice Erin. Le moment suggéré était accommodant pour l'équipe de recherche de Sarah et ses étudiants. Seuls ces derniers, non-Inuits, se présentèrent.

En préparant l'événement, j'eus l'idée d'aimanter les matériaux sur une grande plaque d'acier suspendue au centre du local. Mes parents m'aidèrent à monter l'installation durant une fin de semaine, avec ma fille d'environ un an. Puis je me familiarisai seule avec cette nouvelle installation. Je décidai d'ajouter le matériel du MNQ (ex : retailles de fourrure et de cuir, peau de phoque) pour évoquer le contexte Inuit dans lequel mes ateliers avaient lieu. Je sentais une tension à intégrer ces matériaux à ma création, mais je décidais de le faire par curiosité de découvrir comment les gens allaient réagir. Je souhaitais aussi activer le potentiel d'une réflexion culturelle sur mon œuvre. Je prévoyais commencer l'événement avec une brève présentation *power point* sur mon cheminement au MNQ et à l'université. Ensuite, nous allions faire l'expérience de l'œuvre puis en discuter. Pour animer la discussion, j'envoyai un essai à lire d'avance sur l'art participatif (Manning, 2016b), puis j'identifiai des questions soulevées par mon cheminement. Celles-ci furent partagées pendant la discussion : « Comment définir qui sont les participants? Comment titrer l'œuvre participative? Quelle est la pertinence des matériaux? Qu'est-ce que l'œuvre vous a fait vivre en termes de décisions, de sentiments, de relations humaines et de relations à l'environnement universitaire? Quelles questions le projet a-t-il suscité en vous? ». Je répétais sans le vouloir la première phase du projet en adoptant une orientation de la création « pour eux », ici pour l'audience invitée.

Dans le local, les bureaux étaient le long des murs, le panneau était suspendu au centre et la table de réunion était déplacée laissant le plancher dégagé en dessous afin que nous puissions former un cercle parterre autour du panneau suspendu. Cette disposition permettait à chacun de voir la présentation sur mon ordinateur. Le matériel était disposé sur la table : des aimants, des

tissus cousus avec de la moustiquaire, des grilles vertes de diverses formes, ainsi que des morceaux allongés de fourrure, des retailles de cuir et de petits morceaux de peaux de phoque en formes humaines²². Un aimant avec un morceau de tissu était disposé sur chaque face du panneau comme une invitation à participer.

Assises par terre en dessous du panneau suspendu, les six participantes non-Inuites (dont moi) nous nous présentâmes à tour de rôle, à partir de notre lien avec Sarah et/ou de la psychoéducation. Les niveaux relatifs aux études étaient : professeur (1), doctorat (2), maîtrise (2) et baccalauréat (1). Les disciplines représentées par des études en cours ou antérieures étaient : la psychoéducation (3), la psychologie (2), l'art-thérapie (1), la criminologie (1) et l'anthropologie (1). La majorité avaient un lien d'étude avec Sarah et certaines travaillaient pour elle. Je ne les connaissais pas toutes. Après ma présentation *power point*, nous nous levâmes et tirâmes la table avec le matériel en dessous du panneau d'acier suspendu. Au début j'étais en retrait pour observer et prendre des photos (figures 16 et 17). Puis, comme chacune faisait quelque chose de son côté, je jouai sur les frontières en mettant un gros morceau de tissu sur le dessus du panneau. Une participante alla voir de l'autre côté, comme si je modelais l'idée de bouger et d'aller vers les autres.

²² J'appris par la suite qu'il s'agissait d'un artefact Inuit en forme de hibou.



Figure 16. Événement participatif #1. Source : Mélissa Sokoloff.

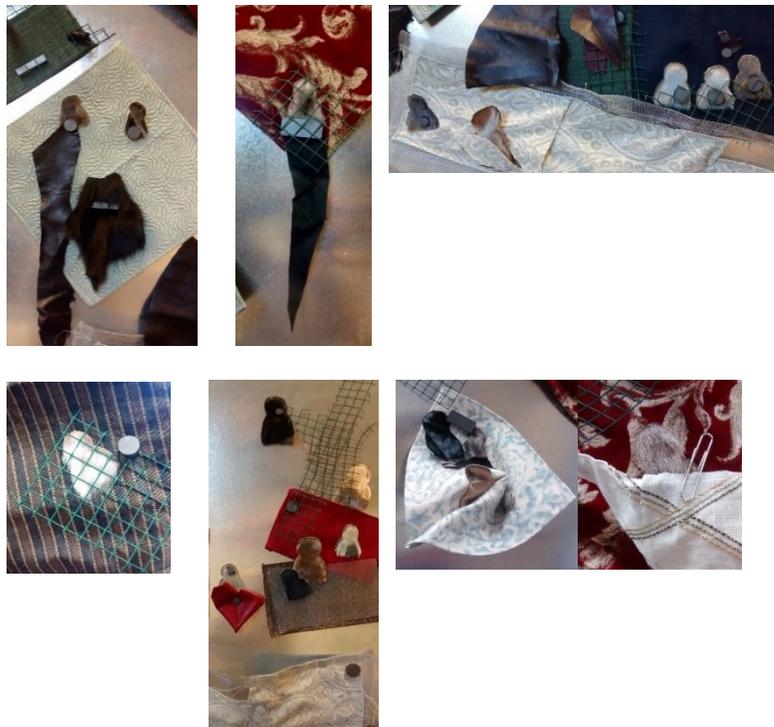


Figure 17. Détails de l'objet de l'événement participatif #1. Source : Mélissa Sokoloff.

Lors de la discussion, deux points émergeaient : mon pouvoir sur l'œuvre et comment définir « la relation » dans le concept d'art relationnel. Mon pouvoir se reflétait par mes choix de tissus et le sens que je leurs avais attribué. De plus, les matériaux dans ce contexte perdaient la signification que je leurs avais donné. Par exemple, certains matériaux du MNQ avaient une histoire qui n'était accessible qu'à moi. J'avais donc un pouvoir d'attribution de sens différent des autres par rapport au MNQ. De plus, je présentais l'œuvre comme de l'art relationnel. Les deux participantes en psychologie soulignèrent la nature humaine des relations autour de l'œuvre, tandis que moi, comme art-thérapeute, je le voyais aussi comme une relation à l'œuvre et à l'environnement. Cela nous amena à identifier un écueil entre l'œuvre et mon désir d'une réflexion interculturelle avec les gens. Après l'événement, je me sentais fragile car j'avais l'impression d'avoir échoué par rapport à la réflexion interculturelle que je souhaitais. Chez moi, je me permis de fondre en larmes... Ma réaction émotionnelle me disait à quel point ce projet était proche de moi.

À l'atelier suivant au MNQ, j'appris que les formes humaines en peau de phoque représentaient en fait des hiboux (*ookpik*) pour les Inuits! Cela me réconfortait car l'attribution de sens ne relevait pas non plus de moi mais du contexte. En effet, lors de la discussion à l'événement participatif, ces formes avaient déclenché de la tension sur la représentation des voix des Inuits comparativement à ma voix. J'avais donc moins de pouvoir encore : le problème venait du désir de la représentation en lui-même. Puis, ma proposition de poursuivre les ateliers bénévolement comme moyen de redonner à la communauté fût bien accueillie: je retrouvais donc un sens utile à ma présence au MNQ et cela me réconfortait.

Un deuxième événement participatif eût lieu à l'université car d'autres personnes de l'équipe de recherche de Sarah étaient intéressées à participer. Celui-ci eût lieu avec deux employés de Sarah pour des recherches au Nunavik : un post-doctorant en anthropologie et une doctorante en psychologie. Nous partagions le même local de manière régulière. Cette fois, la table était restée au centre du local sous le panneau et nous étions assis sur des chaises pour la présentation *power point* ainsi que pour la discussion. Je fis ma présentation, puis je leur proposai de lire un texte d'une demi-page (annexe 1) sur mon processus créatif. Celui-ci comportait les questions suivantes : « Créer en parallèle suffit-il pour se rencontrer ? Quand a-t-on accès à l'expérience

de l'autre ? L'objet artistique facilite-t-il la rencontre en dirigeant l'attention vers quelque chose d'autre ? » Ensuite, nous expérimentâmes l'œuvre. La disposition des matériaux était semblable qu'au premier événement.

Comme nous n'étions que trois, je participais dès le début. Je créais d'un côté du panneau, Julie (pseudonyme) de l'autre côté et Alain (pseudonyme) sur une crête verticale du panneau (figure 18). J'étais gênée que ce soit mon œuvre et je ressentais le besoin de partir de celle-ci. Je créais donc une extension du panneau avec de la grille, partant vers le côté opposé de celui occupé par Alain. Celui-ci aimait de la fourrure sur la crête du panneau. Je ne voyais pas ce que Julie faisait sur l'autre face. J'allai la visiter et j'ajoutai quelque chose à sa composition en silence et en souriant. Elle aimanta ensuite un tissu sur la crête inférieure du panneau, alors que Alain recouvrait la crête supérieure en bois avec des grilles et de la fourrure.



Figure 18. Événement participatif #2. Source : Mélissa Sokoloff.

Lors de la discussion, des éléments relatifs aux matériaux, au lieu, à nos attentes et à nos relations émergent. Pour Alain, la froideur de l'acier l'avait amené à vouloir le réchauffer symboliquement avec de la fourrure. Les tissus ne l'attiraient pas car ceux-ci étaient plus féminins, comparativement au bois qui l'avait attiré. Il questionnait pourquoi au MNQ les Inuits n'avaient pas utilisé les tissus. Quelle était la portée masculine et féminine des matériaux sur la participation des gens? Au niveau du lieu, Julie soulignait que mon implication dans son espace lui avait permis d'en faire autant dans le mien. Puis, une réflexion sur l'environnement

émergeait: « dans le système, c'est son bureau, son territoire, ses règles ». Le sujet de nos attentes et de nos relations touchait l'aspect non-verbal de l'œuvre : comment intégrer la parole et la langue dans ce projet? Le degré de familiarisation entre nous et avec l'œuvre fut aussi relevé. Julie et Alain soulignèrent l'aspect déstabilisant de créer ensemble dans ce contexte de recherche, en ne sachant pas par quoi commencer et en voulant « bien faire les choses ».

Au dernier atelier au MNQ, il n'y eût pas de participant et je visualisais un événement participatif sur place, me demandant si les Inuits se présenteraient ou toucheraient même aux matériaux. De plus, dans ce contexte, je me sentais « complètement à côté des Inuits », comme s'il fallait que mon œuvre leur ressemble pour les rencontrer, tel que je l'imaginai au début avec des repères Inuits. Puis, avec l'atelier au MNQ qui allait devenir du bénévolat, le passage vers mon expérience créative exclusivement à l'université m'amena ailleurs.

Moment de rupture et activation de ma réconciliation

Absence des Inuits : quel était mon lien avec ma communauté?

Cette phase de création fut ponctuée de deux activités de diffusion. La première était un concours vidéo organisé par le CRSH. Je rencontrai Raphaëlle et Sarollie pour leur proposer d'y participer. Sarollie m'avoua qu'il ne se sentait pas à l'aise par rapport à sa communauté de parler de la recherche. En discutant avec lui, je m'aperçus que je ne considérais pas les communautés restées au Nunavik dans mes rencontres au MNQ. Il m'expliquait qu'au lieu de parler de la portion recherche, il pouvait parler des bienfaits de l'art. Pour ma part, je ne pouvais séparer les deux et je ne voulais pas le mettre dans une position inconfortable devant sa communauté. Je décidai alors de ne pas participer au concours. Cette rencontre m'ébranla puisqu'elle remettait en question l'aspect recherche du projet et mon espoir, ainsi que mon devoir de rendre des comptes à la société canadienne, en étant subventionnée par des fonds publics. Comme Sarollie, je croyais dans le potentiel bénéfique de l'art, mais je pris conscience que mon projet n'avait pas de valeur sans la collaboration des communautés Inuites.

De retour à l'université, je travaillais le matériel qui me faisait penser à une forme de protection psychique, la moustiquaire, comme dans mon masque lors de mon cours de maîtrise. Je m'aperçus également, avec un certain choc, que la plaque d'acier ressemblait au deuxième

masque de ce cours d'art-thérapie, aussi rectangulaire et opaque, que j'avais associé à une voix de « dictateur » en moi. Cette même tension matérielle revenait, entre la moustiquaire transparente et la plaque opaque. Pourquoi? Je commençais par explorer la moustiquaire à travers d'autres formes que le carré et le rectangle. J'essayai une forme de disque, intéressante car dynamique lorsque je tirais les extrémités du diamètre, mais son contour était coupant pour l'audience. Je lui ajoutai un pourtour en ruban pour éviter les coupures, mais cela annulait le mouvement des mailles que je venais de découvrir. Je fis d'autres essais en cousant la moustiquaire de manière à reproduire le relief avec des plis et des courbes, mais le fait de coudre rendait le tout encore figé. Jusque-là, je m'étais conformée à la forme rectangulaire des tissus qui m'avaient été donnés. Je ressentais une nouvelle liberté en osant d'autres formes, mais je me sentais encore restreinte en m'adaptant aux limites matérielles figées, avec une orientation « pour l'audience ».

Je passais ensuite à la fourrure : comment la moustiquaire allait-elle se « comporter » avec ce matériel à connotation inuite? En la cousant à la main puis à la machine, je pensais aux gestes traditionnels et modernes de la couture. Pouvais-je m'approprier la fourrure comme matériel artistique, de manière détachée de leur connotation Inuite, au même titre que des artistes autochtones souhaitaient se détacher de l'étiquette « autochtone » dans leur art? Cette réflexion était basée sur l'école nomade du réseau DIALOG lors d'un stage de recherche en contexte autochtone. Ce travail avec la fourrure me mit sans m'en rendre compte sur la voie de la ligne... la ligne souple, malléable et libre de toute forme figée, ce qui allait me revenir plus tard dans mon exploration artistique.

La deuxième activité de diffusion fût le concours intitulé « Ma thèse en 180 secondes ». Ayant le sentiment de ne pas avoir l'appui des communautés Inuites depuis ma dernière rencontre avec Sarollie, je pensais documenter comment développer l'empathie et la dignité dans la rencontre entre Inuits et non-Inuits dans le système de la santé. Pour le fond de ma présentation, j'avais peint une rencontre empathique et respectueuse que je considérais idéale, et que j'avais vécue au MNQ comme bénévole. Or, devant l'audience universitaire lors du concours, il me semblait que je vantais un espoir pour la recherche, dont je doutais depuis ma rencontre avec Sarollie.

Après le concours, j'exprimai ma déception, mon sentiment d'échec, puis ma colère, en travaillant de la fourrure rouge, noire, puis bleue. J'étais contrainte à donner une impression de

la recherche devant l'audience différente que ce que je vivais comme bénévole sur le terrain, pourtant autour du même sujet : la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art. Cela me fâchait. Je ne pouvais pas traiter les gens que je rencontrais dans le bénévolat comme des participants de l'étude pour des raisons éthiques. Après avoir cousu ces fourrures rouge, noire puis bleue, la bleue comme une fourrure rebelle, je cousus ensuite un tissu orangé en dessous d'une fourrure bleu-claire (figure 19). Ces deux teintes juxtaposées me ramenèrent à celles de ma peinture de la rencontre idéale! Cette rencontre lors du bénévolat était caractérisée par le partage de nos convictions spirituelles et par le respect de nos différences. Ces idéaux de la recherche autochtone je les portais, mais l'écart envers eux devant mes pairs me fâchait car je ne pouvais le montrer en suivant les règles éthiques qui distinguaient le terrain de recherche et le bénévolat. J'explorais encore la fourrure, cette fois en me concentrant sur le sujet du statut social dans mes rencontres lors du terrain passé au MNQ. Je combinais la fourrure blanche et le velours mauve,



Figure 19. Travail de la fourrure bleue. Source : Mélissa Sokoloff.



Figure 20. Dentelle cousue sur moustiquaire. Source : Mélissa Sokoloff.

qui m'inspiraient la noblesse. Des Inuits au MNQ paraissaient plus riches que d'autres, d'après leurs bijoux et leur habillement. Je me rappelais d'une rencontre lors de mon bénévolat, avec une femme inuite dans la cinquantaine qui m'apprenait à faire du crochet. Elle portait des bijoux fins en or et elle me paraissait disciplinée dans sa façon de m'apprendre. Un peu intimidée, je m'appliquais à être attentive pour ne pas faire d'erreur. À l'université, le velours me faisait penser à la réussite sociale des femmes du côté maternel de ma famille et m'évoquait aussi un rang social élevé du côté de mon grand-père paternel à cause de son rôle politique publique avant la seconde guerre mondiale. Avec mon doctorat, je souhaitais comme mes ancêtres améliorer mes conditions de vie et je craignais de ne pas être à la hauteur. J'avais donc besoin de mon « dictateur » intérieur pour la discipline du travail, comme mon masque opaque lors de ma maîtrise.

Me rendant compte de mon sentiment vague d'impuissance sur la recherche au MNQ, je décidais d'explorer mon sentiment de perte de confiance en travaillant une bande de dentelle blanche. Cette matière rendait bien la fragilité que j'avais ressentie face au public lors du concours. Je la doublais avec une bande de moustiquaire et j'étais satisfaite du résultat. Ce morceau représentait bien pour moi la fragilité de mon lien avec le milieu Inuit (figure 19). De plus, les trois mêmes couleurs de ma peinture d'une rencontre idéalisée étaient réunies : le gris de la moustiquaire, puis l'orangé et le bleu clair du morceau combiné de tissu et de fourrure. La dentelle blanche exprimant la fragilité ressortait de manière nouvelle.

Avec ces deux morceaux, je pensais commencer à voir ma propre partie de la relation dans la réconciliation avec les Autochtones sans bien la cerner. Or, la lecture du livre de L'Hirondelle Hill et McCall (2015), qui était critique face à la Commission Vérité et Réconciliation dans les projets artistiques, me découragea car je me reconnaissais dans le camp des « critiqués », avec des projets artistiques symboliques sans réel impact pour les communautés. De plus, en explorant les formes que le morceau de dentelle/moustiquaire pouvait prendre, je remarquais qu'il pouvait être utilisé comme une ligne, en le tendant ou en le repliant sur lui-même. La forme de ligne était déjà apparue avec mon travail de la fourrure exprimant pour moi de la colère. Je me demandais avant si je pouvais me détacher des représentations inuites associées à cette matière. C'était maintenant la forme de la ligne qui me guidait.

Puis, en remarquant le trou au centre d'un aimant rond, j'eus l'idée d'y passer une ficelle de laine en acrylique blanche. Quelle surprise de découvrir que je pouvais « dessiner » avec la laine en tirant sur ses extrémités aimantées sur la plaque d'acier (figure 21)! Je retrouvais enfin un médium plus proche de mes repères, le dessin, et je repris confiance dans mes capacités artistiques. Je soumis l'œuvre à mon jugement esthétique : je gardai le bois et l'acier « bruts », j'enlevais les grilles vertes, puis j'eus l'idée de rajouter un autre panneau suspendu à côté pour créer un environnement avec de l'espace entre les deux. Cela illustre l'université et le MNQ de manière distincte, c'est-à-dire ce que je remportais du MNQ à l'université dans l'exploration par la création pour préparer l'installation participative. Ces deux mondes s'entremêlaient mais de les voir séparés m'aidait à trouver un espace en moi sur « tous ces sentiments qui m'énerv[ai]ent face à la colonisation/décolonisation » en art et en recherche, une situation de laquelle je ne pouvais trouver d'issue confortable. La ficelle avait donc apporté quelque chose

de dynamique à l'œuvre participative en amenant une ouverture dans l'espace. Sans m'en rendre compte, ce nouvel espace annonçait que le corps des gens allait intégrer l'œuvre dans le mouvement entre les panneaux...



Figure 21. « Dessiner » avec la laine. Mouvements de la ligne. Source : Mélissa Sokoloff.

Un détour dans un hammam, un bain turc, me rapprocha de mon corps physique dans l'œuvre. Ce contexte de soin du corps me ramena à mon identité turque héritée de mon père (Bulgare né en Turquie) et à l'impression d'une pudeur nord-américaine de vouloir se couvrir, dans ce contexte où les femmes étaient seins nus. Cette expérience me confirma de garder la froideur de l'acier, qui respectait une certaine pudeur dans mes rapports sociaux « canadiens » et à l'université, ainsi que la chaleur du bois, me ramenant à la chaleur du corps que je retrouvais avec mon identité turque. Cette expérience reflétait une partie de mon quotidien comme immigrante de seconde génération en négociant en moi différentes identités culturelles, entre

mon corps d'apparence orientale ou slave, mon accent français et mon environnement canadien dans lequel j'avais grandi. Cela parlait de mon image culturelle visible.

À l'université, je décidai de travailler un tissu de couleur froide et chaude. Je le doublais de moustiquaire en le cousant à la machine le long des formes arrondies du design. Laissant libre cours à ma frustration d'avoir l'impression de ne pas réussir dans un processus de réconciliation, je tirais sur des fils qui dépassaient, ce qui déchira le tissu aux endroits découpés. Je recousais ensuite le tissu, mais non de manière propre: je voulais montrer la rupture. L'action de recoudre me faisait penser à réparer une relation que l'on ne pouvait pas ramener à l'original. Il y avait eu une destruction de quelque chose de beau et de doux dont il fallait témoigner. Ce tissu orange et bleu m'évoquait une couleur maternelle et l'empathie dans ma peinture sur la belle rencontre que j'avais vécue dans le bénévolat. Pour la première fois, j'écrivis sur la blessure historique dans ma famille :

La blessure qui n'est pas mienne. C'est difficile de la représenter. La blessure intergénérationnelle qui est mienne (2nde guerre mondiale du côté de mon père) est aussi dure à représenter car il y a eu beaucoup de déni par le rire. De ce fait est-elle vraiment là? Pourtant j'ai déjà eu une vague de sanglots incontrôlables, accompagnée de ces mots: « I CAN'T talk about it »²³ « ... because I don't know it » « ... I haven't met it closely. It is too deep. Too powerful. » (...) Intéressant, comme si j'avais commencé par du déni en cousant seulement les carrés avec la moustiquaire. Tout est beau, je ne change pas grand-chose pour ne pas trop remuer les blessures.

Le rappel de cet événement personnel était vécu seule, à l'université, loin de mes rencontres au MNQ. Les blessures dans ma famille étaient différentes de celles des Inuits, mais pour la première fois, le contexte m'amena à l'explorer. Puis, la participation de deux artistes pour tester l'installation à l'université m'amena plus loin dans l'évolution de mes expériences de la rencontre inuite/non-inuite au MNQ.

²³ Dans le cadre d'un atelier de drama-thérapie sur les blessures historiques animé par Armand Volkas. L'assistante était passée nous voir en dyades après un exercice et elle m'avait demandé de « parler ». Je lui répondis avec force que je n'en étais incapable et, le disant, j'avais été envahie par des sanglots que je n'avais jamais connus auparavant. Dans cet extrait ici, je poursuivais donc la suite de cette réponse, des années après.

Deux événements participatifs avec des artistes à l'université : exprimer ma voix artistique et mieux entendre sans le bruit du passé

En préparation au prochain événement participatif, mes parents collaboraient à l'installation du deuxième panneau. En leur présence, l'espace entre les deux panneaux prenait un autre sens : mon propre espace entre l'héritage de chacun d'eux. Le choix des deux orientations des panneaux, horizontale et verticale, relevait de l'esthétique et du dynamisme des directions offertes. Je ne me rendais pas compte que le nouveau panneau vertical appelait à une direction vers le sol, ce qui se développa plus tard dans la création.

Le troisième événement participatif eut lieu avec ma codirectrice Erin. Dans le local à gauche, le panneau vertical portait un fil de laine aimanté, courbé entre deux aimants. Au centre du local, sur le panneau horizontal un fil de laine était tiré en zigzag et en ligne droite. Sur la table en dessous, il y avait les matériaux utilisés jusque-là. Erin tâta des matériaux, en manipula, s'arrêta, puis recula. Elle ne toucha pas aux panneaux. Échec : l'installation ne l'avait pas invitée à créer avec la matière. Je lui expliquai l'évolution de l'œuvre, puis elle me fit comprendre qu'il manquait de cohérence à l'ensemble, en ressentant une dissonance entre les matériaux. Elle venait de parler à l'artiste en moi : une cohérence que je souhaitais dès le début lors de mes questionnements avec Annie Ittoshat et mes codirectrices sur le projet artistique. Elle me proposa de rechercher *mes* matériaux et de ne pas penser à l'audience. Elle me recommandait de pousser mes matériaux jusqu'à la limite de ce qu'ils offraient. De plus, elle m'encourageait à être plus incertaine en ne forçant pas les liens. Cela me libérait de mon impression de devoir légitimer l'aspect inattendu et incontrôlable de l'art en recherche. J'avais internalisé l'obligation de « faire des liens au sujet de mes cultures et de mon expérience au MNQ, en tant qu'autoethnographe » mais aussi de faire des liens avec les lectures que je faisais afin de rendre la démarche digne d'une recherche doctorale dans mon esprit. Or, sa perspective de créatrice faisait tellement de sens pour moi. Celle-ci validait mes connaissances sur la recherche-crédation qui se basait sur de l'inconnu (Sullivan, 2010) et ma démarche artistique spontanée des dernières années.

J'achetai donc mes propres tissus. Cela me fit remarquer qu'en commençant avec un don de tissus, j'avais fait comme à l'habitude dans ma famille : étant troisième dans ma fratrie, j'avais

toujours hérité des habits donnés par mes sœurs. Nous avons aussi beaucoup de choses usagées gardées par mon père. Je choisis donc mes tissus selon leur texture et leur couleur : un tissu gris légèrement transparent comme le déni qui recouvre, un bleu foncé pour la nuit sombre, voire la mort, un jaune vif pour la vie, un à carreaux noirs et blancs pour les limites des catégories, de la crinoline blanc cassé comme dans mon masque de maîtrise, de la laine d'acrylique beige et chaude, puis une bande de dentelle blanche. J'aurais voulu du tissu brun pour la terre, mais cela allait dépasser mon budget. Ma création me guida de toute façon plus tard vers le sujet de la terre, le sol.

Je créais ensuite à l'université en éprouvant de la liberté, de l'amusement et la satisfaction de créer quelque chose de beau (figure 21). Les commentaires de mes collègues allaient dans le même sens. Une autre fois, je m'apprêtais à m'amuser, mais la rencontre dans le local avec Alain, qui avait participé au deuxième événement participatif, apporta une autre ambiance. Il revenait d'une communauté durement éprouvée par une série de suicides. Le sujet faisait les manchettes. Il me parla de son expérience là-bas et lorsqu'il partit, je ressentais de la tristesse et de la lourdeur liée au deuil, puis l'impuissance de pouvoir faire quelque chose. Je créais donc en exprimant ces sentiments et l'installation m'évoqua le suicide par pendaison, avec la corde qui s'enroula sur elle-même et les réactions des gens pour y faire face. L'environnement relationnel du local commençait à faire partie de l'œuvre, même si je créais seule. Cela rejoigna ma réflexion lors de mon terrain au MNQ : où se délimitait la participation des gens dans l'œuvre? Après consultation avec le comité d'éthique, le local fut intégré comme autre terrain de recherche.

Un quatrième événement participatif eût lieu avec Csenge Kolozsvári, une artiste multidisciplinaire spécialisée dans les installations sonores. Le panneau horizontal avait été déplacé du centre du local vers le fond, devant l'entrée et au-dessus d'un bureau, pour libérer la table au centre pour des rencontres d'équipe. Csenge remarqua d'emblée le son imposant des panneaux lorsqu'on les manipulait. J'avais déjà remarqué ce son comme du



Figure 22. Explorations des nouveaux tissus et évocation du suicide avec les cordes roulées par elles-mêmes

tonnerre, mais je l'avais ignoré par mon habitude en arts visuels. Elle me questionna sur l'intention d'inclure ou non ce son dans l'œuvre. Nous tentâmes de déposer les panneaux au sol : une toute autre expérience! De plus, elle apporta mon attention sur la rencontre des matériaux entre eux. Pour elle, la moustiquaire et la dentelle allait bien ensemble : cela rendait

bien la fragilité et la protection. Nous discutâmes de la rencontre des différents matériaux entre eux. Lorsqu'elle fût partie, je me sentais en choc devant le changement majeur de ce passage au sol. Je ne comprenais pas du tout où allait « cette œuvre ». De plus, Csenge et moi venions de discuter de l'importance d'instaurer un espace sécuritaire pour que les gens participent. Je voulais atténuer ce son imposant, mais ce passage au sol m'insécurisait au plus haut point en me ramenant à des défis d'adolescence liés au théâtre. Je ne savais pas comment prendre cette œuvre au sol, qui incluait mon corps et je me sentais ridiculisée. Le titre de mon atelier annoncé pour un colloque en santé ne fonctionnait plus : « Le mur de la rencontre ». Je pris en photo ce que je considérais un espace « absolument pas sécuritaire » (figure 23).



Figure 23. Espace « absolument pas sécuritaire ». Source : Mélissa Sokoloff



Figure 24. Passage du 2D au 3D déconstruisant mes représentations du système. Source : Mélissa Sokoloff.

Une période d'adaptation suivait. Je travaillais la notion de système que je portais selon mes expériences au Nunavik dans un CLSC et un hôpital, au MNQ et dans le système de la santé à Montréal selon mes souvenirs de cas précis et d'autres que j'imaginai. J'avais acheté de la grille en acier pour remplacer les retailles de grilles vertes de jardinage dont la couleur enlevait selon moi de la cohérence à l'œuvre. Je jouais avec les perceptions de l'identité culturelle visible et internalisée, avec le tissu noir et blanc découpé que je collais sur la grille d'acier. Je travaillais à plat comme à mon habitude avec un support en deux dimensions. Lorsque je voulus intégrer mes grilles dans l'œuvre au sol, ma représentation de la hiérarchie ne fonctionnait plus puisque la grille pouvait être vue dans tous les sens (figure 24). J'étais désemparée : « Ça veut rien dire! *What the fuck???* C'est tellement différent de mon expérience. C'est quoi l'affaire? Je ne *catch* pas. J'aime pas la recherche-crédation. » Après plusieurs expérimentations, je m'adaptais au fait de ne pas contrôler le sens des « assemblages-en-devenir ». Je questionnais la force de l'inconfort dans la rencontre : était-ce une étape obligée pour améliorer la collaboration? Mais

en tolérant l'angoisse que cela ne mènerait à rien, cela ouvrait la voie à une multitude de possibilités différentes.

Quelques jours plus tard, le sujet de la réconciliation émergea spontanément de la part d'un jeune Inuit dans mes ateliers bénévoles. Pour la première fois, j'osais parler à un Inuit de la blessure intergénérationnelle historique dans ma famille. De plus, j'avais rêvé de ma grand-mère suisse, ce qui était exceptionnel depuis son décès plusieurs années auparavant. Le lieu dans mon rêve était ambigu : je me questionnais si j'étais sur le terrain de campagne de mon enfance au Québec, au Nunavik ou en « terres autochtones ». Ma grand-mère me disait en rêve: « arrête de m'envoyer des photos sur ton ordinateur et viens me voir! ». Pour moi, cela attirait mon attention sur l'importance de se voir en personne plutôt que d'être à distance. De plus, je ne comprenais pas encore comment me positionner face au territoire avec les Inuits. Ces éléments qui peuvent paraître disparates firent sens plus tard au niveau du passage au sol de mon œuvre. Pour le moment, j'ouvris le sujet du trauma historique familial auprès de ma directrice.

Je commençais à rédiger ma thèse en évoquant les trous dans l'histoire que j'essayais de comprendre à partir de ce que je savais par mon père et mes lectures sur l'histoire. Mon père était né en Turquie. Son père bulgare travaillait au consulat bulgare en Turquie. Des tensions diplomatiques existaient depuis la chute de l'empire ottoman à la fin du XIXe siècle mettant fin à 500 ans de colonisation de la Bulgarie... « Tiens, tiens, comme la colonisation des Autochtones au Québec! » me disais-je. À l'orée de la seconde guerre mondiale, la famille de mon père en Turquie reçut un avis de 48 heures pour quitter le pays. Mon père avait un an. Ils réussirent à passer la frontière vers la Bulgarie mais mon grand-père décida d'y retourner pour récupérer des biens. Il y fut emprisonné pour les dix prochaines années. À la même période, d'après mon père, la Turquie ne montrait pas dans son histoire officielle ce qui était pourtant arrivé à sa famille. Dans la famille, on dit que son oncle fut assassiné en Turquie. Un membre de ma famille bulgare en Turquie s'était fait humilier avec d'autres activistes, prisonniers pendant neuf mois, notamment en devant marcher enchaînés avec des boulets aux pieds d'un village à l'autre... C'était la dictature turque. La Bulgarie fut occupée par l'Allemagne nazie tandis que la Turquie restait neutre. Dans ce contexte, pendant dix ans ma grand-mère n'avait que de rares nouvelles de son mari, sinon par les journaux. Quant à mon grand-père, j'aimais croire que c'était la pensée d'imaginer mon père grandir qui lui apportait de l'espoir dans sa

cellule de prison. Tous ces éléments, c'est-à-dire la prison, la séparation du couple et le bambin, faisaient partie du conte que j'avais choisi pour mes deux masques dans mon cours en art-thérapie, sans le savoir. Lors de ma maîtrise, les personnages me rejoignaient émotionnellement sans comprendre pourquoi.

À sa libération, c'était l'occupation russe et communiste de la Bulgarie. Mon père racontait que son père trouvait celle-ci pire que la prison (avec un peu d'ironie?). Mon grand-père refusa de travailler pour le gouvernement communiste et les portes se refermèrent pour l'avenir de mon père, âgé de 19 ans. Il quitta la Bulgarie avec son passeport turc et s'installa en Suisse. Pour ma part, j'allais pour la première fois en Bulgarie et en Turquie à 25 ans, avec mes parents. Après avoir visité la maison où mon père était né, sans y être retourné depuis son exil, je fis le rêve d'un tsunami qui s'élevait devant mon père et moi. Nous devons sauver notre peau.

En parallèle à ma rédaction, je réfléchissais sur la fonction protectrice du déni apparent de l'histoire dans ma famille, en particulier sur le pouvoir de la politique et de l'argent. Mes parents, des scientifiques, avaient souvent des discussions sur les sciences à table. Si nous parlions de pouvoir, il s'agissait surtout d'enjeux professionnels que mes parents vivaient dans leurs contextes de travail respectifs, soient le système de la santé et l'université : « tiens, tiens, comme mon sujet de recherche! », réalisais-je encore. Mes parents semblaient porter le message de la paix dans le monde tout en prenant bien soin d'éviter d'approfondir le sujet des conflits de guerre. Ainsi, le silence dans ma famille semblait servir à pacifier, comme ce que je lisais sur la réconciliation : « The role of art in transferring power to the audience is a central theme in this book; the contributors are determined to make art that activates rather than art that resolves or pacifies » (L'Hirondelle & McCall, 2015, p. 14). Le passage au sol de mon œuvre était dû à ce transfert du pouvoir dans une démarche participative. Le risque affectif de percer le silence dans ma famille en valait-il la peine ? Mes parents semblaient heureux... Je décidais d'explorer mes défenses au sujet de la terre à travers l'art et une nouvelle étape commençait sur mon expérience de la rencontre inuite/non-inuite au MNQ. Je ne tentais pas de comparer les expériences intergénérationnelles dans mes pensées, entre celle de ma famille et celle des participants inuits. Celles-ci émergeaient spontanément, comme des associations libres dans une approche psychodynamique en art-thérapie, pour découvrir ce qui les lie dans l'inconscient, portées par les émotions.

Réflexions au sujet de la terre

Consultation artistique au MNQ : choix du thème de la terre

J'espérais expérimenter l'œuvre au MNQ. J'y rencontrai par hasard Sarollie, qui était intéressé à la voir. Il m'aïda à installer l'œuvre au sol dans le local des activités. Je lui expliquais ma démarche, tandis qu'il regardait l'installation dans son ensemble. Son attention semblait attirée vers l'œuvre plutôt que vers mon discours. Je lui dis que la participation des gens serait libre à partir de ce que les matériaux leur inspireraient, puis pour partager des savoirs. Il répondit que selon lui, la participation serait meilleure avec des thèmes. Le grillage lui faisait penser à la pêche de l'*arctic char* : quand il manquait de roches pour créer un barrage dans une rivière, il pouvait avoir recours à un grillage ou à un filet. Je voulus lui dire que c'était exactement ce que je pensais offrir comme espace: il s'inspirait des matériaux. Il me répondit par la même explication de pêche. Je lui réexpliquais encore, en ajoutant qu'il me partageait aussi un savoir, puis il répéta son explication. Je me demandais s'il y avait quelque chose qui m'échappait à un niveau symbolique, mais je ne comprenais pas plus. L'installation artistique ne semblait pas aider à notre communication.

Je lui demandai alors ce qu'il pensait du thème de « ce que les intervenants de la santé devraient savoir », une idée émergeant d'une discussion avec ma directrice depuis le colloque en santé. Il m'encouragea à nouveau de ne pas ouvrir le sujet de la santé, qu'il jugeait très complexe. Cela me déçut car j'avais l'impression que nous n'allions qu'en surface des choses avec l'œuvre, mais je ne le dis pas en respectant son avis. Je fis le lien seulement plus tard que le sujet de la santé était sécuritaire pour moi, selon mon expérience des sujets discutés en famille à table. Je lui demandais si « the land » était un bon thème selon lui. Il me répondit que oui, comme les saisons, les jeux, le camping... Il proposa aussi de rajouter des tissus avec d'autres couleurs pour offrir plus de possibilités : plusieurs bleus, du brun, du vert, ainsi que des ciseaux. Même si je sentais une certaine résistance de la « direction artistique » en moi, j'accueillais mieux ce type de proposition représentationnelle qu'au début du projet. Les ciseaux avaient effectivement le potentiel de créer des images représentationnelles, de « faire » des illustrations de choses au lieu d' « être » avec les matériaux (selon une discussion sur les ciseaux au Sense Lab). De plus,

j'acceptais mieux aussi le besoin de faire silence sur quelque chose de complexe pour eux comme la santé, après avoir questionné le silence sur le trauma historique dans ma famille.

De retour à l'université, j'eus l'idée d'ouvrir la moustiquaire en bandes. Je visualisais des mains qui ouvraient le mur de défense, comme des rideaux. Les espaces intermédiaires me parlaient de vulnérabilité, mais aussi de beauté. Je décidais de torsionner la moustiquaire pour ne pas que celle-ci blesse. Je le faisais en l'écrasant dans un tissu épais et doux. J'écrivais sur la nécessité du changement et sur un sentiment d'accomplissement :

En le faisant, ça m'a fait penser (...) [à] la nécessité de changer. À la nécessité de me laisser [le droit de] parler, en toute vulnérabilité. À la dentelle et la moustiquaire. Aux matériaux qui se rencontrent. Ça m'a fait boucler la boucle en les plaçant, comme la trace du vent dans la neige, sur la table de l'uni (figure 25).

De plus, dans cette installation, la moustiquaire interagissait avec la dentelle sans que ces deux matières soient cousues l'une à l'autre, comme si la moustiquaire n'avait plus besoin de protéger la dentelle. Celle-ci était libérée et belle dans sa fragilité, comme la vulnérabilité de laisser aller un attachement aux objets, une stratégie compulsive de garder des choses pour augmenter le sentiment de pouvoir sur un trauma historique. Comme la dentelle, la vulnérabilité était une belle chose, un acte d'amour : un risque de se dévoiler, mais pour le bien d'être avec l'autre, de développer une relation de confiance. Je pouvais aussi percer le silence du pouvoir politique et financier dans ma famille, en me rapprochant de la vulnérabilité cachée par ce silence, dans un espace relationnel qu'il me fallait me réapproprier dans ma famille. Puis je poursuivais sur la métaphore du vent en me rappelant le contexte de ma première image nordique. L'image du vent m'entraînait sur l'idée des relations humaines *sur* le territoire, de manière métaphoriquement horizontale, comparativement à la relation possessive entre l'humain et « sa » terre dans un axe vertical. Cela dit, je me demandais : « Qui suis-je sans mon appartenance, mes racines, à la terre dite « québécoise »? Si cette terre a eu un passé colonial, comment en tenir compte dans mon identité? Comment intégrer la partie coloniale de mon identité? ».



Figure 25. Laisser parler sa vulnérabilité – la dentelle libérée. Source : Mélissa Sokoloff

Amorce d'une réconciliation potentielle avec une partie coloniale occultée en moi

Lors du soir de l'événement participatif au MNQ, plusieurs problèmes logistiques survinrent et j'appréciais l'entraide des employés sur place avec qui j'avais bâti des relations depuis un an et demi. L'événement avait été diffusé par des affiches sur lesquelles le titre « Another space » avait été traduit par « Najuravut », équivalent de « where we stay ». La traduction était d'emblée légèrement différente car un « autre » espace faisait aussi allusion à l'espace artistique de l'œuvre. Je n'eus pas l'occasion d'en parler avec la traductrice avant l'événement. Les deux plaques étaient déposées au centre du salon Inuit, avec peu d'espace entre elles car la place était restreinte. Les tissus étaient déposés sur un sofa, avec un sac rempli de mes explorations matérielles (figure 26).

Au début, il y avait six personnes autour de l'installation : cinq assises sur les deux sofas et moi debout entre la télévision éteinte et l'œuvre au sol. Nous formions presque un cercle, avec le troisième sofa sur lequel était déposé les tissus. Je commençais par expliquer mon intérêt à partir de mon vécu d'un an et demi dans une communauté inuite. Au moment de présenter ma démarche, je cherchais mes mots en anglais, puis la traductrice exprima sa difficulté de traduire. Je coupais donc sur l'évolution de mon œuvre puis je proposais de créer sur le thème du « land » si cela les intéressait, en offrant la possibilité de choisir un autre thème.

Le nombre de personnes variait, avec des vas-et-viens autour de la distributrice à café et les postes d'ordinateurs. Deux personnes acceptaient de participer à la recherche : une Aînée inuite, Alasia (nom fictif) et ma co-animatrice bénévole des ateliers, Johanne (nom fictif), non-inuite québécoise et étudiante en sciences humaines au premier cycle. Alasia s'assit par terre devant une plaque puis me demanda un stylo, ce qui me surprit mais je lui en donnai un. Elle déposa un tissu jaune dans le bas d'une plaque et le coupa sur sa longueur, formant un large rectangle jaune. Je choisis la dentelle car je me sentais timide. J'étais assise sur l'autre plaque. Puis je commençais à représenter un soleil avec des morceaux de tissu jaune. Alasia coupait de petits carrés et rectangles de tissu blanc et écrivait dessus en Inuktitut. Une femme inuite s'installa à côté d'elle et m'expliqua qu'elle représentait sa communauté, la même où j'avais vécu! Puis nous échangeâmes sur l'emplacement des édifices. Alasia et l'autre femme discutaient en Inuktitut et riaient tout en adaptant la configuration de la communauté. Johanne créait quelque chose dans le coin opposé sur l'autre plaque. Une forme de barrière attira mon attention dans sa création. En regardant mieux, sa création m'évoquait la ville et des inukshuks, puis le vieux port, ce que je lui verbalisai excepté la barrière. Elle acquiesçait puis précisait qu'elle représentait un muret du vieux port autour. Je l'interprétais comme si celui-ci lui permettait d'établir une frontière protectrice dans les circonstances. Cependant, ce que je voyais comme

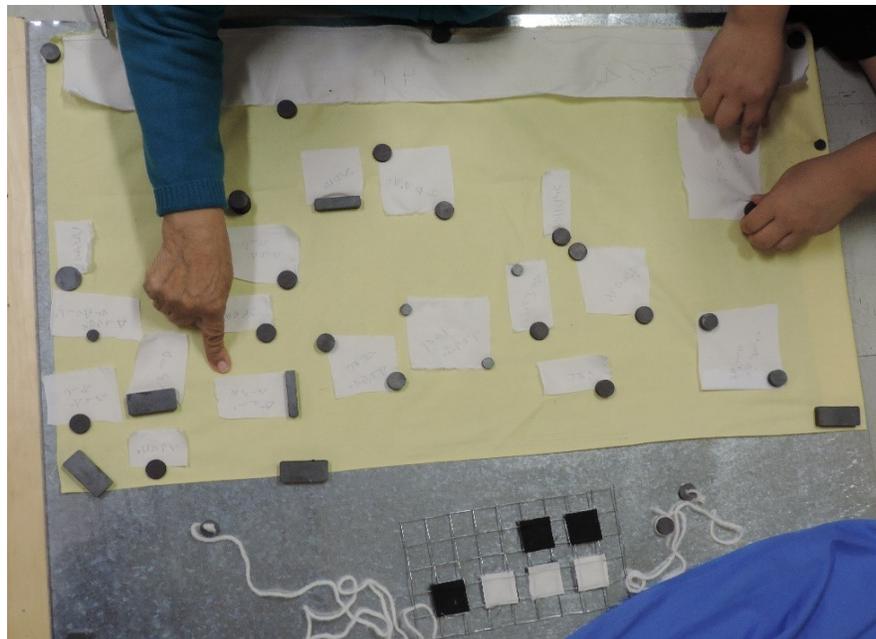


Figure 26. Événement participatif #5 au MNQ

un repli sur soi décevait mon désir d'échange interculturel. De plus, nous échangeons en français. Je fis un effort de traduire en anglais pour inclure les deux femmes inuites dans le dialogue. Puis, je tentais de créer un pont dans l'œuvre entre les deux mondes en représentant le Saint-Laurent du vieux port avec un tissu bleu, allant jusqu'à la rive de la communauté inuite. J'ajoutais la dentelle-moustiquaire qui m'évoquait le vent et les vagues. Alasia poussa ce tissu qui touchait à sa communauté. Après, je tentais de créer d'autres interactions par l'art en ajoutant un soleil au-dessus de la communauté, puis Alasia demanda en inuktitut à la femme inuite si ce que je faisais était un chapeau, ce qu'elle me traduisit. Un contact était fait et je trouvais drôle

son interprétation différente de la mienne. Ensuite, un autre pont que je tentais de faire était de créer une colline entre le soleil, qui devint une lune pour moi (d'après une peinture que j'avais faite de la communauté lorsque j'y vivais) et la communauté avec des ficelles. Encore une fois, Alasia repoussa les ficelles pour ne pas que celles-ci touchent à sa communauté. Cela me fit sentir rejetée et déçue de m'apercevoir que ces murs semblaient forts, autant par la coupure de la langue, que par les gestes et les choses représentées comme le muret de Johanne. De plus, alors que je me redirigeais sur l'autre plaque et me rapprochais de Johanne, celle-ci remarqua en français qu'elle était surprise du choix d'Alasia d'utiliser l'écriture comme médium, de plus en Inuktitut. En me le disant, je trouvais dommage de faire « deux clans » à travers la langue. Son observation, bien qu'intéressante, me rendait un peu mal à l'aise.

Quand je demandai les coordonnées à Alasia à la fin de l'événement en retrait, elle écrivit avec peine en anglais et me dit : « I don't want to loose Inuktitut ». Cela m'éclaira sur son choix d'écrire en Inuktitut. Puis, elle me partagea en anglais où ses enfants habitaient dans sa création. En faisant un geste circulaire englobant toute la communauté, elle dit avec le sourire: « This is my family and friends ». J'étais contente qu'elle s'ouvre un peu plus à moi. Puis je me demandais : pourquoi avoir tant essayé de faire des ponts? Était-ce si nécessaire? J'étais aussi surprise que « the land », évoquait pour moi un territoire vierge, tandis que pour elle, il s'agissait de sa communauté. Je l'attribuais à la traduction du projet « where we stay », mais aussi à l'éloignement de ses proches dans ce contexte de soins à Montréal, différent de moi qui était en santé et à proximité de mes proches. Il y avait aussi le fait que dans ce contexte, l'installation participative était présentée comme un espace représentationnel.

De retour à l'université, contente de l'expérience générale de l'événement participatif, ma réflexion s'approfondit sur Montréal comme lieu de rencontre. Je me demandai : « Est-ce l'opresseur en moi qui nécessite le plus le déni sur les frontières culturelles et territoriales? ». En effet, nier les frontières me renvoyait à la blessure de la frontière entre la Turquie et la Bulgarie et au discours de mes parents sur la paix dans le monde. Mon terrain était terminé, mais l'analyse que j'entamais me permit de faire des liens entre les différentes étapes de mon projet. De plus, les discussions avec mes parents ainsi qu'avec Sarollie se poursuivirent et m'amènèrent, avec mes lectures, à me questionner sur le pouvoir de Montréal comme terre non-cédée dans mes rencontres avec les Inuits au MNQ.

Chapitre 5 : Analyse microsystemique de la rencontre

Plusieurs thèmes ont fait surface dans mon parcours au sujet de la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art. Par exemple, la couture m'a fait réfléchir sur le rôle des femmes dans mon historique familial et dans mes rencontres principalement avec des femmes inuites au MNQ. Les rapports homme-femme ont teinté mes réflexions en matière de féminisme et de privilèges en tant que femme blanche au doctorat. Le féminisme « blanc » met effectivement au premier plan le statut de la femme plutôt que l'intersectionnalité avec d'autres formes d'oppressions comme la culture ou la race dans une perspective anti-oppressive (Moosa-Mitha, 2005). De la même manière, j'ai aussi réfléchi sur l'évolution des statuts sociaux dans ma famille et son impact dans mes aspirations et possibilités par rapport à mes rencontres avec des personnes Inuites au MNQ. Cependant, j'ai choisi d'analyser l'angle de « perdre la face », un thème que j'ai associé à des passages ou des transformations particulièrement fortes dans mon expérience de la rencontre inuite/non-inuite. L'étude des conditions entourant ces passages est cohérente avec la recherche non-représentationnelle qui s'intéresse au trajet d'un objet d'étude, et l'autoethnographie évocatrice qui permet de comprendre une expérience humaine à travers un travail de mémoire en reliant des événements pour faire du sens. Enfin, cela est aussi cohérent avec la création comme recherche, puisque c'est la création que j'ai suivie, qui m'a amenée dans cette direction.

Tandis que la création a pris des directions inattendues, je me suis adaptée à l'impression de « perdre la face », au sens commun, en sciences humaines et en art par rapport à mon objet d'étude de la rencontre inuite/non-inuite et en art. Mon intention initiale a été d'étudier cette rencontre culturelle dans le contexte du système de la santé, mais cela n'a pas répondu aux intérêts de l'organisme Inuit, le MNQ, ce sujet étant jugé trop complexe et négatif par une personne cadre rencontrée et par mon collaborateur principal, Sarollie Inukpuk. La raison principale qui m'a été donnée pour m'accueillir au MNQ a été l'activité artistique et Sarollie m'a plusieurs fois ramenée à suivre cette voie dans la recherche. Aussi, la création a eu lieu dans deux lieux, séparant les Inuits et les non-Inuits dans l'espace physique et dans le temps, en différenciant mon terrain au MNQ et mon bénévolat, rendant l'étude de la rencontre culturelle difficile. De plus, l'expérience de l'œuvre participative à l'université n'a pas suscité

naturellement la discussion que j'ai espérée sur cette rencontre inuite/non-inuite lors des événements. J'ai dû animer cette discussion : ce n'est pas la création qui a amené à en parler.

J'ai vécu la même impression de perdre la face au niveau artistique. L'installation, comme objet physique, est progressivement passée des arts visuels à un art de l'ordre de la scène, ce qui m'a amenée dans un terrain anxigène au niveau théâtral et social, hors de mes habitudes d'artiste visuelle. Ma conception de l'art a été questionnée plusieurs fois, d'abord avec les trois îlots de création au MNQ menant à voir l'espace de l'atelier comme une œuvre, permettant d'étudier nos interactions et nos mouvements dans cet espace. Puis, chaque événement a fait en sorte que les matériaux ont pris un nouveau sens dans les circonstances propres du contexte. Pour suivre la création participative, j'ai dû perdre les repères de sens que j'ai attribués à sa composition à chaque événement. Comment trouver une continuité ou une pertinence de recherche à la création, si elle va constamment dans tous les sens?

Le concept de la « face » élaboré par le sociologue Erving Goffman (1973) s'est donc avéré pertinent pour analyser le cœur de mon parcours autoethnographique et artistique. Je commencerai par définir plus en profondeur ce concept, basé sur la supposition que la réalité sociale est trop complexe et que pour la comprendre, des formes simplifiées sont projetées dans les rencontres sociales (Nizet & Rigaud, 2005). L'analyse consiste à repérer ces formes ou ces structures pour mieux comprendre la rencontre inuite-non-inuite telle que je l'ai vécue. Ensuite, je préciserai la notion de rencontre lors de l'expérience artistique, basée sur des auteurs qui ont réfléchi sur la sociologie de Goffman dans un cadre de performance artistique (Dirksemeir & Helbrecht, 2008; Griffin & Evans, 2008). Enfin, je présenterai l'analyse microsociologique de mon terrain de six mois et de ma création sur un an et demi, en l'organisant autour des éléments spécifiques à la face lors de la rencontre autour de l'art, tel qu'identifiés dans la section précédente.

La microsociologie de Goffman et l'art

La « face » en microsociologie

La rencontre est un événement situé dans le temps et dans l'espace, et implique au moins deux personnes. Nous avons vu en introduction que les circonstances de la rencontre sont incluses

dans la « face » qui intègre à la fois des éléments symboliques visibles comme l'apparence et la politesse, et des éléments internes comme la perception de notre rôle (Goffman, 1974). Bien que Goffman reconnaisse l'influence du contexte institutionnel dans la rencontre (Goffman, 1956/1973), il ne s'intéresse pas tant aux liens avec les grandes structures comme l'État, les syndicats et les classes sociales (Nizel et Rigaud, 2005). De plus, il refuse l'idée que les interactions individuelles s'agglomèrent pour former les structures macrosociales. Ajouté à cela, il considère aussi des éléments incongrus ou arbitraires de la rencontre dans son analyse (Nizel et Rigaud, 2005). Ses écrits ont donc été critiqués pour avoir utilisé des métaphores illustrant des phénomènes basés sur des données arbitraires, avec des définitions peu élaborées, et en les mettant en pratique dans une publication puis en les abandonnant par la suite (Nizel et Rigaud, 2005). Mais cela va dans sa logique de la microsociologie, qui est propre aux circonstances uniques, inattendues et arbitraires de la rencontre, et qui intègre aussi une forme semblable extraite de différentes situations. À l'instar de Goffman, notre analyse sera microsociologique, tout en identifiant aussi les influences macroscopiques des rencontres. Le concept de « face » dans la rencontre ayant été défini, la présentation de plusieurs éléments théoriques reste nécessaire pour mieux comprendre les rouages de sa microsociologie.

Éléments théoriques de la mise en scène du quotidien

J'utilise la métaphore théâtrale de Goffman pour comprendre le quotidien comme une mise en scène (Goffman, 1961, 1973, 1974). Comme au théâtre, plusieurs espaces et équipes existent et influencent la rencontre. Les espaces de l'arrière-scène, de la scène, de la salle et du bâtiment délimitent différentes équipes : les comédiens et l'équipe de la technique avec la mise en scène; le jeu sur scène qui masque des aspects de coulisse connus seulement par l'équipe d'arrière-scène; la salle avec les éclairages et le décor pour jouer sur l'ambiance; le public qui réagit à la pièce; et la structure du bâtiment, avec son apparence externe et interne, qui fait le pont avec la société. Comme au théâtre, notre expérience quotidienne dépend des espaces et des équipes délimitées par eux, en nous faisant prendre des rôles selon les événements. Les éléments relevant de la coulisse, Goffman les définit comme étant dans un espace *postérieur*, soit en arrière-scène, par opposition à la scène en tant que telle, un espace *antérieur*. Dans une rencontre entre différentes personnes, la scène comprend donc une façade incluant des objets symboliques

de décors et de costumes, comme les habits et des éléments relationnels comme la politesse. Il y a donc la perception de notre rôle et la performativité de le mettre en action dans une situation particulière incluant au moins une autre personne. Ainsi, la face dans une rencontre est autant personnelle que relationnelle.

La face personnelle réfère à sa perception de soi et celle-ci est tributaire d'une situation relationnelle dans laquelle, par exemple, on bénéficie (ou manque) de l'appui de quelqu'un au moment où on sent que sa face personnelle est menacée. Considérant ce risque de se sentir atteint personnellement, la face comprend un caractère sacré de notre place dans le monde. Cette place sacrée, prenant part dans la face d'une situation, doit donc être protégée (par soi et/ou les autres) afin de permettre l'expression de la place dans le monde de chacun, dans les circonstances relationnelles de la rencontre. Dans le cas où la face n'est pas protégée, une offense est ressentie. Celle-ci peut prendre la forme d'un malaise pour certaines personnes, par exemple suite à l'écart d'un protocole culturel non-dit. L'offense peut aussi engendrer une tension plus forte, qui amène la rupture d'une situation de rencontre comme lorsqu'une personne décide de la quitter, allant jusqu'à rompre une relation. Cela présuppose que pour qu'une situation se passe sans accroc, les gens présents s'accordent sur la nature de la rencontre. La définition de la situation est claire. Un malaise peut surgir lorsque la situation manque de clarté. Goffman (1974) identifie plusieurs types d'offense, que nous expliciterons dans l'analyse pour éclairer des situations en particulier dans mon expérience de terrain et de création.

Un autre élément théorique est, toujours dans la métaphore théâtrale, l'impression produite sur l'audience. Cette impression sous-entend la compétence de quelqu'un avec un côté performatif pour une situation donnée, qui est évalué par les autres personnes de la rencontre. Ici entrent en jeu le doute et la conviction (chez l'acteur et chez le public), le jeu et le fictif, ce qui est investi dans la mise au jeu et le risque de le perdre, puis l'aptitude à maîtriser le spectacle. Une rencontre est donc une occasion avec des risques et des bénéfices selon les circonstances et les gens en présence.

Enfin, un dernier élément théorique est lié au temps. Considérant que la rencontre comprend les gens en *présence* les uns des autres et les circonstances de la situation, elle ne se passe qu'au présent, dans le lieu en question. En d'autres mots, la notion de face est diffuse dans ces éléments qui restent liés aux circonstances éphémères du temps présent de la rencontre. Les liens

analytiques sont donc micro-systémiques et anachroniques, c'est-à-dire qu'ils sont sans égard à l'historique des rencontres. Cela rejoint la notion de micro-histoire de Carlo Ginzburg (2010), pour qui les histoires individuelles se rattachent à l'histoire plus globale en se référant tant à l'individu qu'à des événements historiques plus larges. Le côté fictif de créer sa propre perception de l'histoire et les « anomalies » de l'histoire, comme les faits divers ou les éléments incongrus, sont donc pertinents dans l'analyse. Cette approche anachronique rejoint donc la performance artistique de l'événement participatif puisque celle-ci ne prend un sens que dans le présent éphémère du contexte. Cette notion sera plus nuancée et approfondie au niveau de la spécificité de la face dans la rencontre artistique.

Spécificité de la face lors de l'expérience artistique participative

Trois éléments ressortent de la littérature pour parler de la spécificité artistique de la rencontre selon l'approche goffmanienne: 1) la distance poétique qu'apporte l'art sur la vision et l'expérience des choses, 2) l'occasion de reconnaître des habitudes dans un contexte artistique hors du commun, et 3) le sens qui émerge de l'expérience d'une rencontre dans un contexte spécifique à l'événement artistique. Je vais organiser l'analyse suivant ces trois éléments, expliqués ici dans le même ordre.

Le premier élément relève de la distance artistique, comme définissant l'espace social. Selon Goffman, la face se retrouve partout, tandis que la performance artistique apporte un cadre artistique qui définit un espace dans la réalité sociale (Dirksemeir & Helbrecht, 2008). En effet, l'art participatif est une manière de définir une rencontre dans un lieu en particulier, avec une plateforme relationnelle définie par l'œuvre (Manning, 2016b). De plus, tel que vu dans le chapitre sur l'épistémologie, avec l'approche non-représentationnelle du savoir (Vannini, 2015) la matérialité de l'œuvre est aussi importante que les gens en termes de production des connaissances qui sont intriquées dans l'occasion d'une rencontre. Dans l'analyse, les objets artistiques font donc partie de la définition de l'espace social et je verrai comment cela se manifeste.

Le deuxième élément est le fait d'être en mesure de reconnaître des habitudes dans une activité autre sans intention particulière (Dirksemeir & Helbrecht, 2008)²⁴. Nous avons vu dans le chapitre de la méthodologie que la recherche-crédation suit le cours de la création : l'inconnu est donc à la base de la recherche. Cela contraste en apparence avec l'objectif de mieux comprendre la rencontre entre Inuits et non-Inuits. Cependant, en créant sans intention, de manière réceptive à l'inconnu, cela permet justement de reconnaître des habitudes mise en jeu dans la rencontre inuite/non-inuite, mais aussi de manière plus générale, avec l'inconnu en moi. D'un point de vue goffmanien, la performance artistique permet d'être proche du quotidien mais en apportant quelque chose de dérangeant ou de différent qui permet de questionner nos habitudes²⁵. L'événement artistique encourage donc un autre regard sur notre quotidien, nos habitudes. Dans notre cas, nous allons identifier les moments où je me suis questionnée sur mes habitudes dans mes rencontres avec les Inuits autour de l'art, ou lors des événements participatifs à l'université ou au MNQ.

Enfin, le troisième élément porte sur la signification de la performance artistique dans un certain contexte social, plutôt que sur la séquence temporelle de l'événement (Dirksemeir & Helbrecht, 2008). La séquence temporelle joue un rôle, mais la signification de la performance artistique dans son contexte est plus importante, et ce, grâce à l'approche goffmanienne microsystemique qui porte sur les circonstances particulières d'une rencontre. Des liens analytiques seront donc faits pour extraire des formes ou des structures semblables dans des circonstances différentes de la rencontre. De plus, comme le propre de la performance artistique est d'être vécue *in situ*, le récit qui en fait part constitue une autre performance, différente de celle vécue sur les lieux, par les gens. En d'autres termes, la performance est différente de la genèse du projet et du récit d'après-coup (Griffin & Evans, 2008). Tandis que la description chronologique de mon expérience de la rencontre a été présentée en insistant sur cette différence du récit d'après-coup (avec l'usage du passé simple et de l'imparfait), à l'opposé, la présentation de l'analyse tentera d'évoquer le temps présent de la rencontre, avec les circonstances particulières qui m'ont

²⁴ Ces auteurs donnent l'exemple de questionnaires qui vont faire de l'escalade. En faisant cette activité sans intention, ils développent une vision renouvelée de leurs habitudes de travail.

²⁵ Voir le chapitre sur le cadre conceptuel.

marquée. Mon intention performative est de donner l'occasion au (à la) lecteur(rice) de vivre avec moi un détail significatif de la rencontre.

J'ai donc sélectionné, regroupé et résumé des extraits de mon journal selon les trois éléments de la spécificité artistique de la rencontre, soient : 1) la distance artistique définissant l'espace social, 2) les habitudes reconnues dans une activité « autre » sans intention et 3) le sens émergeant dans un certain contexte social. Dans chacune des sections, j'ai classé mes exemples du macro au micro de la rencontre : les premiers extraits expriment donc des influences macrosystémiques, et les derniers, des éléments plus personnels. Enfin, pour chaque exemple, j'ai souligné les questions que l'analyse goffmanienne a suscitée en moi pour mieux comprendre les points de tension et d'ouverture vers des nouvelles significations.

Analyse par la distance artistique définissant l'espace social de la rencontre

L'inattendu créatif dans les soins et dans la recherche

Après le départ de Csenge, je me laisse vivre ma déstabilisation de la possibilité que mon œuvre soit au sol plutôt que suspendue pour le colloque en soins de santé. Je pile littéralement sur l'ancienne œuvre, dont j'ai été pourtant fière. En pensant au colloque, adressé à des médecins et praticiens de la santé, je tente de trouver une raison culturelle à ce passage au sol outre le fait de ne plus entendre le son bruyant de l'acier. Je repense à la sculpture inuite traditionnellement effectuée au sol (Sokoloff, 2008) et aux repas communautaires Inuits au sol que j'ai expérimentés au Nunavik. Je me confronte soudainement au fait que le titre de mon atelier pour le colloque ne fait plus de sens : « Le mur de la rencontre ». Pour moi, un mur c'est debout! Il est maintenant tombé... J'explore d'autres manières de taire le son de l'acier, mais la position par terre est la plus efficace. Je réalise alors que ce n'est pas une nouvelle signification dont j'ai besoin pour m'adapter... mais une réponse à l'angoisse de l'inattendu de l'art pour le faire découvrir de manière sécuritaire à des cartésiens potentiels tels que des

médecins²⁶. En effet, je pourrais garder la même disposition suspendue dans l'installation pour ne pas « perdre la face », au sens commun de l'expression, mais cela ne coïnciderait pas à ma nouvelle vision du son comme partie intégrante de l'œuvre.

Dans les termes de Goffman (1974), l'œuvre participative semble être pour moi une « offense indésirée » par les professionnels de la santé, mais « prévue » car ce colloque fait appel à l'art pour humaniser les soins. Pour créer une atmosphère invitante à la participation, tel que discuté avec Csenge, je me prépare à proposer à l'audience de prendre le temps de trouver des matériaux qui nous interpellent avant de commencer, et garder le silence pour être attentif à ce que l'œuvre nous permet de vivre en soi et avec les autres. Ce cadre artistique silencieux est aussi l'occasion d'interagir différemment que dans le milieu professionnel de la santé. J'ai appréhendé la honte de la possibilité que cela ne mène à rien, ou à des choses qui n'ont rien à voir avec l'interculturalité. Cette possibilité constitue une offense à mon impression voulue d'être compétente pour offrir un espace de réflexion sur la rencontre culturelle. Comment faire place à cette angoisse sans craindre de donner l'impression de manquer de compétence tout en restant convaincue de mes capacités ? En tant que clinicienne, si cette inquiétude de paraître incompétente n'est pas reconnue, est-ce que je risque de la projeter inconsciemment sur l'autre en l'interprétant comme un manque d'alliance thérapeutique ? Reconnaître une part d'incompétence dans l'image que je donne permet-il de favoriser une meilleure alliance thérapeutique dans certaines situations ? Outre l'influence macro de ma performativité à offrir des services de qualité dans mes rencontres avec des Inuits, le rapport à l'inconnu de la recherche-création influence aussi au niveau de la présentation de ma recherche et de la crédibilité que je souhaite porter.

Je me prépare à présenter ma recherche à la communauté universitaire étudiante pour le concours de vulgarisation scientifique « Ma thèse en 180 secondes ». Je fais face au fait que mon projet n'ait pas de valeur scientifique, mais aussi à la pression que j'ai intégrée d'aller vers l'idéal communautaire de la recherche en contexte autochtone. Je viens de me faire dire au MNQ que je n'ai pas le soutien de mon contact Inuit le plus proche pour l'aspect

²⁶ J'ai moi-même un baccalauréat en sciences de la santé. La formation universitaire que j'ai reçue valorise la raison en sciences, mais je conçois que la pratique des soins de santé relève également de l'art de la clinique.

communautaire du projet. De plus, avec une autoethnographie, je me retrouve à défendre la valeur de ma propre perspective sur les rencontres, ce qui diffère en apparence à la valeur de faire « pour et avec » des Autochtones. Ajouté à cela, lors de cette préparation au concours, je n'ai pas encore assez de bases théoriques sur mon travail de recherche et je dois faire face au fait de perdre le contrôle à chaque événement qui tend à effacer le sens que j'ai donné aux matériaux. Je n'arrive pas à assumer publiquement cette position de la perte de contrôle dans le projet.

Il s'agit encore d'une « offense indésirée mais prévue » (Goffman, 1974) avec cette tension entre le contrôle et l'incontrôlable dans l'impression de compétence en recherche. J'ai eu la perception que mon projet a pu être une offense du point de vue collaboratif, selon mon idéal non atteint de la valeur attribuée aux communautés dans la recherche autochtone à ce moment du projet. Cela dit, cette offense est prévue car le projet a été accepté au MNQ et à l'université, particulièrement pour la valeur de l'art dans la démarche. Il m'a donc fallu apprendre à assumer davantage mon appartenance à la culture artistique pour protéger la spontanéité de l'espace artistique comme valide dans un projet de recherche universitaire dans mon esprit. Comment valoriser cette angoisse comme partie fondamentale de la recherche création dans l'enceinte universitaire? Cette question illustre l'influence macrosystémique de la structure de l'université dans lequel prend place ma pratique de la recherche à l'extérieur de l'espace de rencontre avec des Inuits, comme en coulisse de mes rencontres. Cependant, le cadre artistique définit ici ma pratique de la recherche. Un autre élément davantage relationnel ressort de l'analyse au sujet de la distance artistique de la rencontre : le silence.

Le silence sécuritaire sur un trauma et l'occasion de verbaliser

Tout en sortant le matériel de mon œuvre participative avec Sarollie au MNQ, je lui explique ma démarche antérieure avec les morceaux de tissu et de moustiquaire, mais il regarde les panneaux d'acier sur le sol. Je cesse de lui parler de ma démarche et nous discutons de l'orientation du prochain événement participatif au MNQ, en nous tenant debout à côté de l'œuvre. Je remarque que je ramène souvent le sujet du système de la santé comme objet d'étude comme si je veux le convaincre. Il me rappelle que ce sujet est très complexe pour les Inuits et qu'il vaut mieux ne pas l'ouvrir. Cela me déçoit car j'ai pensé orienter mon projet sur la

réconciliation dans le contexte des soins de santé. Cependant, je repense au trauma historique dans ma propre famille et au silence protecteur qui l'entoure, ce qui valide l'attention de Sarollie sur l'art dans la rencontre, sans avoir à ouvrir le sujet intentionnellement. Plus tard, je réalise que le sujet du système de la santé est surtout sécuritaire pour ma famille et moi, en attirant l'attention sur les sciences et la santé dans nos discussions plutôt que sur des sujets politiques qui seraient émotionnellement trop dangereux.

Dans la perspective de Goffman (1974), ma déception d'abandonner le sujet de la réconciliation soulève l'impression de ne pas avoir l'occasion de « rétablir ma face » comme représentante blanche de la colonisation. En d'autres termes, il me semble que je ne peux être digne d'un pardon des Inuits dans le contexte des soins de santé. Ce qui m'a fait lâcher prise est de reconnaître la blessure historique en moi et la valeur de l'inattendu en art qui permet d'exprimer ce sujet de manière sécuritaire selon les circonstances. La face personnelle de chacun pourrait donc être respectée lorsque le potentiel de l'exprimer (de manière verbale ou non verbale) est présent sans le demander explicitement. Le prochain extrait est un exemple de malaise lorsque le sujet du système médical est explicitement ouvert. Cela a influencé ma perception de la qualité de ma relation avec la participante inuite, construite autour de l'enthousiasme à créer.

Rosalie me voit avec mon tablier tâché dans l'entrée et me prévient qu'elle va venir à l'atelier. Je me sens contente de m'afficher comme artiste et elle me donne l'impression d'avoir été « trop attirée » par l'idée de créer. Au début de l'atelier, elle me demande ce qu'elle « doit faire pour la recherche ». Je me présente comme bulgare et suisse vivant à Montréal et je lui explique que le projet porte sur « mon expérience avec elle, comme blanche, et [que ça peut] être utile pour d'autres Blancs du système de la santé pour mieux servir les Inuits ». Elle s'installe pour peindre sur le mur, à côté de mes bouts de tissus travaillés que je viens de sortir pour la première fois. Je me sens « trop excitée de jouer avec les tissus : ça fait trop drôle dans les trous du mur. Ça tient et c'est cool! ». Cette excitation pour l'art me paraît contagieuse. Pour sa part, elle peint de sa main non dominante, car l'autre est dans le plâtre et elle semble aimer le défi. Elle me paraît « très agile en effet ». Elle me questionne sur ma pratique artistique. Elle s'investit avec concentration dans sa peinture représentant une vue de sa communauté. Elle peint avec ses écouteurs, se coupant du monde. Plus tard, elle me dit : « pose moi des questions. Qu'est-ce que tu veux savoir? » Un peu embarrassée, je lui dis : « comment ça s'est passé avec ton

bras : tu as vu le médecin? » Aussitôt son visage a l'air préoccupé et « son élan enthousiaste s'est arrêté ». Elle me parle de son incompréhension due au manque d'information qu'elle a reçu sur son opération et me partage son inquiétude²⁷. Je tente avec impuissance de la rassurer en la référant au MNQ, mais je ressens avec regret la rupture de notre complicité artistique. Je doute de mon projet de recherche.

Dans cette situation, la distance artistique définissant l'espace relationnel a été rompue par la question directe sur son expérience médicale. Un sujet inconfortable a été verbalisé, ce qui m'a fait vivre de l'embarras et douter de ma recherche. La rencontre s'est terminée sur une note de malaise pour moi, en ayant l'impression que notre relation s'est abîmée. Selon Goffman (1973), il s'agirait d'une « occasion », soit un jeu avec quelque chose à gagner et un risque par rapport à un enjeu. Le tact permet de garder la face dans la situation. Pour Rosalie, la possibilité de créer semble avoir pris le dessus au début pour prendre le risque éventuel de participer à la recherche. Par contre, l'enjeu de parler de son insatisfaction de son rendez-vous médical semble avoir apporté dans notre interaction un désagrément annulant le plaisir de créer. Cela dit, elle a pris la décision et la posture de verbaliser son expérience en me demandant de lui poser des questions. Ce risque semble donc avoir valu le plaisir de créer pour elle. De plus, il est possible que l'image de sa communauté dans son art puisse avoir renforcé sa face personnelle pour parler de son expérience par la suite. Cependant, cette interaction s'est terminée par l'inconfort de n'avoir pu préserver la face de la situation avec mon impression que notre relation a été abîmée, comme si j'avais trahi le plaisir commun de créer. L'exemple suivant illustre au contraire le tact de la participante inuite pour préserver la face de la rencontre autour de l'art, tout en abordant potentiellement un enjeu systémique de la colonisation : le système de l'éducation.

Betsy m' « a dit que son fils (...) a du talent artistique. Elle m'a demandé si je garderais l'art. Je lui ai dit que c'est son choix : soit elle le garde ou elle le donne au MNQ. Elle a dit OK ». Puis, elle me parle du contenu d'un dessin de son fils, qui, à mon sens, pourrait avoir une portée symbolique pour elle car il intègre une image réaliste et un grand ange. Elle me dit que « sa

²⁷ Rien n'indique dans cette rencontre que Rosalie ait connu un traumatisme intergénérationnel, bien que ce soit aussi possible. Cet extrait a été choisi pour illustrer comment l'occasion de verbaliser sur les soins de santé dans ce contexte a pu créer une rupture dans la distance artistique et dans la rencontre.

‘prof’ avait gardé le dessin mais qu’elle [Betsy] l’aimait et elle était déçue ». Elle fait ensuite un dessin « d’une tempête ‘storm’ avec quatre nuages (qu’elle a compté au début) au crayon ». Ce détail me donne l’impression que les nuages ont le potentiel de référer à quelque chose de personnel pour elle. Puis, une femme allochtone me dit devant elle « eux, ‘y’ sont ‘ben’ habiles, ils dessinent comme ça. » Dans mes notes j’écris plus tard : « Je n’aimais pas comme elle les catégorisait. (...) J’ai proposé à Betsy de titrer son œuvre [comme dans mon contexte particulier de travail comme art-thérapeute] mais j’ai hésité car le contexte est différent. Pourquoi est-ce différent de mettre des mots sur une image/expérience pour une Inuite? ». ²⁸

Dans cet échange, l’art a aidé en créant une occasion de créer de la « complicité d’équipe » dans les termes de Goffman (1973). En rappelant le souvenir d’une enseignante blanche, Rosalie a fait preuve de tact pour questionner mon rapport sur la propriété de son œuvre avec une expérience semblable dans un autre contexte. Cela m’a donné envie d’être de son côté et de me différencier de l’enseignante blanche de son fils. Notre discussion sur l’art a donc permis de préserver nos faces personnelles respectives. La complicité d’équipe s’est développée et celle-ci m’a fait questionner la pertinence de la culture dans notre rencontre. La rencontre semble avoir eu lieu au niveau personnel, sur l’art, au-delà des cultures ethniques et professionnelles. Cela dit, il est possible qu’elle ait aussi touché au niveau macrosystémique en soulevant le risque d’appropriation de l’art dans un rapport colonial, en parlant d’un certain vol²⁹ d’une Blanche en position de pouvoir dans le système de l’éducation (l’enseignante de son fils, comme la doctorante en moi). L’atelier artistique semble avoir été une occasion de soulever cet enjeu de notre relation dans les circonstances de notre rencontre et ce, avec tact, en évoquant une situation semblable avec des gens absents, l’enseignante et son fils. Voyons maintenant des interactions qui m’ont renvoyée à des éléments plus personnels de la rencontre. Ces éléments ont émergé

²⁸ J’ai inclus ce passage dans cette section sur le silence et le trauma intergénérationnel, mais rien n’indique que Betsy ait vécu un trauma intergénérationnel. Cet exemple a été choisi pour illustrer sa délicatesse autour des sujets sensibles du système de l’éducation et de l’appropriation culturelle, qui ont le potentiel d’être historiquement chargés.

²⁹ Nous ne connaissons pas bien la situation, par compte il est clair selon Betsy qu’elle l’aurait gardé si elle avait pu.

dans le contexte d'une fragilité au niveau de la définition de la situation de rencontre autour de l'art.

La fragilité de l'équilibre expressif

Juste après le premier événement participatif à l'université, durant lequel nous avons parlé de mon pouvoir sur le projet, je me sens vulnérable. Je me retiens de pleurer, « ébranlée par les discussions ». Une fois arrivée chez moi, je me laisse fondre en larmes. Qu'est-ce qui m'a autant atteint et comment est-ce que cela est arrivé? Je fais de l'art pour m'exprimer, puis j'écris dans mon journal, cette fois intime.

Cette réaction émotionnelle en arrière-scène, c'est-à-dire en l'absence de déguisement et d'audience, rejoint l'idée que ma face sacrée a été atteinte lors de la représentation théâtrale de l'événement participatif. La face sacrée correspond à l'idée que le moi a le rôle rituel de protéger sa partie sacrée de sa face personnelle (Goffman, 1974). Dans le cas d'une offense au moi de l'autre c'est à l'offensé de pardonner. Cela permet à chacun d'utiliser le caractère sacré qui lui est attribué. Ce qui m'a le plus atteint a été un sentiment d'injustice : j'ai reçu le reflet de mon pouvoir dans le projet, pourtant je me suis sentie impuissante face à la mystification inévitable du contexte inuit et des matériaux que j'ai utilisés pour explorer mon vécu culturel, due à leur caractère inaccessible pour l'audience. Je me suis sentie coincée entre, d'une part, donner de l'information sur mon vécu associé aux matériaux dans le contexte Inuit et dans mon historique familial et d'autre part, laisser les gens manipuler les matériaux sans avoir cette information, comme si je m'approprie leurs manipulations à leur insu avec mes interprétations. Mais pourquoi cette atteinte profonde au niveau intime? Cela me renvoie à mon identité. Je vis ce questionnement sur la démystification de mes identités culturelles au quotidien. Mon accent donne l'impression d'une identité française et mon corps, d'une culture orientale. Mes identités de suisse, bulgare et québécoise (pour simplifier) passent habituellement inaperçues. Mon impuissance à échapper à cette mystification dans l'œuvre et dans ma vie s'oppose à l'impression donnée de mon pouvoir dans le projet, que je reconnais aussi paradoxalement. Selon Goffman (1973), le manque d'information partagé à l'audience contribue à rendre mystique celui ou celle qui fait la représentation, ce qui augmente l'impression de pouvoir qu'il

ou elle crée sur l'audience en apportant de la distance³⁰. Dans mon cas, la mystification m'est apparue inévitable, vu l'impossibilité des matériaux de démystifier plus clairement mes identités, ce que j'aurais peut-être souhaité en incluant du matériel clairement identifiable comme « inuit ». Ce mystère entourant l'interprétation culturelle des matériaux de mon œuvre m'accorde un pouvoir que je n'ai pourtant pas par rapport à l'impression française ou européenne, réduite, de mon identité culturelle dans mes rencontres. Ce mystère, couplé à l'appropriation de la création par moi et projetée sur moi par l'audience, m'accorde un pouvoir incompatible avec l'idéal de partage de pouvoir que j'espère porter avec un projet participatif. En d'autres termes goffmaniens, la mystification a été incontournable dans la mise en scène expressive de l'installation artistique de ce premier événement participatif. Mon pouvoir qui en résulte contredit la prétention technique de faire un projet participatif.

Selon Goffman, le rôle de la personne qui fait la représentation doit être en accord avec le rôle de l'audience qui reçoit la représentation dans le présent, en tenant compte des gens absents de la représentation. Comme au théâtre, ces rôles sont contradictoires voire incompatibles entre la région de l'arrière-scène (postérieure, style technique) et de la façade (antérieure, style expressif)³¹. L'étanchéité de la délimitation de ces régions aide à préserver l'harmonie, notamment en permettant aux gens en situation de coulisse de régresser ou de relâcher la tension de la façade. Lorsque la distinction entre ces régions est poreuse, un malaise ressort. Dans l'événement participatif, il a été difficile de définir la situation comme région postérieure ou antérieure. Nous (les participants de l'événement participatif, moi incluse) avons été en arrière-scène pour le MNQ, pour tester l'œuvre dans le but de la faire « sur scène » au MNQ, mais nous avons aussi été en avant-scène à l'université en expérimentant nous-même l'œuvre (dans nos rôles respectifs avec une compétence académique dans la situation). La région la mieux délimitée a été l'arrière-scène chez moi, dans mon journal intime, loin de toute représentation

³⁰ Il donne l'exemple du roi qui tient à distance le peuple en préservant le mystère autour de sa personne. Cela dit, la représentation du roi est en accord avec son pouvoir dans la définition de la situation, qui lui accorde ce pouvoir.

³¹ Il donne l'exemple de l'espace des cuisines dans un restaurant, délimité de la salle de réception par une porte battante. Une petite fenêtre ronde sur la porte aide les serveurs à passer d'un espace à un autre dans leurs rôles contradictoires, mais la porte reste opaque pour préserver l'équilibre du style expressif de la représentation lors de la réception et du style technique de la représentation dans la cuisine.

publique. Les rôles sont donc entrés en contradiction plus ouverte entre celui des acteurs au MNQ, le mien comme autoethnographe et celui des acteurs à l'université. Normalement, selon Goffman, un des styles expressif ou technique l'emporte sur une situation si les gens s'accordent sur sa définition. Dans mon cas, il semble que les deux styles soient entrés en contradiction, provoquant une rupture de la définition de la situation de la part des membres de la rencontre : nous avons effectivement tenté de définir la relation et identifié un écart dans mon intention de réflexion interculturelle et l'œuvre, remettant en question à mon sens le projet de recherche lors de cet événement. Selon cet angle d'analyse, mon malaise ressortirait donc notamment de la fragilité de l'équilibre entre les styles expressif et technique liée à la nature de l'entreprise autoethnographique et de la recherche création. D'une part, si je communique de l'information de coulisse (par exemple sur mon expérience au MNQ ou sur mes origines culturelles) pour donner l'impression de partager mon pouvoir et de me rendre plus accessible, cela casse l'occasion artistique en ajoutant au malaise possible des participants de s'appropriier l'œuvre. À l'opposé, si je ne partage pas d'information pour que les gens présents s'approprient l'installation et leur pouvoir dessus, ceux-ci risquent de vivre une mystification de l'œuvre en n'ayant pas accès à la signification que je donne aux matériaux, ce qui donne paradoxalement aussi l'impression finale de mon pouvoir sur le projet. Lors de ce premier événement participatif, l'équilibre des styles entre l'expression et la technique semble donc avoir été fragile, en provoquant de l'inconfort et en atteignant la face sacrée de l'interactante (moi). Considérant les enjeux d'expression liés aux différents lieux et à la nature des rôles associés, notamment du point de vue d'une personne métissée comme moi, le prochain regroupement d'expériences tourne autour des circonstances permettant l'expression authentique et profonde de soi sans se sentir menacé.

Quand se relâcher : le pouvoir d'un espace de coulisse

Elisapie se présente comme « half Inuit half White », qui peut prendre le bon côté de chaque culture. Je lui dis le contraire, qu'il est possible de prendre aussi le pire. Puis, elle affirme qu'elle s'identifie comme Blanche, devant sa mère inuite. Le fait qu'elle choisisse une seule culture me questionne, mais j'admire ses connaissances politiques et son affirmation personnelle et politique devant sa mère. Pour ma part, je préfère esquiver la question de la

politique dans mon interaction avec Elisapie car ce terrain me paraît encore dangereux. Plus tard, je lui fais remarquer que le couteau de gravure qu'elle utilise est pour le linoléum car il est plus coupant, et souligne qu'elle peut aussi poursuivre ainsi si elle le souhaite. Elle décide de poursuivre, puis me remercie verbalement, en me regardant dans les yeux de façon appuyée. Après son départ, je m'aperçois que son œuvre imprimée comprend des lignes coupées, comme si elle a littéralement coupé son identité métissée avec un potentiel d'autodestruction.

Selon Goffman, le même lieu peut passer d'une région postérieure (coulisse, style technique sans masque) à une région antérieure (façade, style expressif de l'impression à produire), dépendamment du point de vue de la représentation à un moment ou à un autre. Dans ce cas, l'échange verbal semble avoir permis de reconnaître différentes facettes positives et négatives d'être métissée. Le sujet de la politique a émergé dans le discours d'Elisapie, mais cela va pour moi dans une région postérieure de ma représentation devant elle, que je ne me sens pas prête à verbaliser. À cette période, je me familiarise à peine avec mon « ombre », un concept jungien qui inclut toutes les parties les plus sombres de soi que l'on tend inconsciemment à rejeter, mais qui nous influence malgré soi. Cette ombre est liée à ma compréhension d'une blessure historique dans ma famille, en coulisse à travers ma création à l'université. Dans cette situation au MNQ, l'art me paraît aussi une façon pour elle d'exprimer une région de coulisse rendue étanche par la distance artistique. Étant formée en art-thérapie, la délimitation de ces espaces intimes et publiques de l'art m'est familière, sans nécessairement avoir accès au sens intime de l'image pour la personne. Il se pourrait alors que son remerciement exprime sa gratitude de soulager la tension de son choix politique à travers son art en respectant la délimitation nette de cette région postérieure comme artistique. En effet, en lui ayant donné l'information technique de l'usage du couteau, tout en valorisant aussi sa liberté d'expression artistique, ces circonstances basées sur l'art nous auraient permis de préserver nos faces sacrées personnelles dans la rencontre, malgré le sujet glissant de la politique devant sa mère inuite. L'art pourrait-il être à la fois un espace de coulisse et de scène, pour contenir un malaise social?

Mon projet passe officiellement³² à de la recherche-crédation et cela me rejoint profondément. J'arrive au MNQ bien ancrée dans mon « être » et j'exprime à Caroline (pseudonyme) que le

³² Même si cela n'a pas semblé nécessaire, j'ai vérifié auprès du CRSH pour être certaine que cela soit possible.

Nunavik m'a fait sentir renaître. Elle me demande ce que je veux savoir pour la recherche et me parle de sa satisfaction des soins reçus mais aussi de quelques insatisfactions par rapport au MNQ. Plus tard, Lydia (pseudonyme) participe et « ouvre son cœur » sur sa vocation frustrée par des limites systémiques. Elle s'exprime avec un excellent anglais et m'exprime que son rêve aurait été d'être interprète dans le système de la santé. Elle a pu le faire un court laps de temps, mais elle n'a pas pu être intégrée au système de manière régulière. Elle s'est résignée à faire un travail administratif qu'elle aime moins. Je ressens un malaise lié à mon privilège de faire un doctorat dans un domaine qui me passionne et je me sens un peu coupable. Mon idée de départ de rencontre centrée sur le cœur a perdu de sa romance.

Dans cette présence au niveau de mon être, la façade de ma représentation semble alignée à la région de coulisse plus intime de ma face personnelle sacrée. Les rôles ne paraissent pas contradictoires et la rencontre semble se faire d'un point de vue existentiel, sans masque. Selon la pensée de Goffman, cela pourrait avoir facilité une complicité qui nous aurait rapprochés comme membres d'une même équipe. Ces conditions pourraient avoir contribué à ce que Caroline exprime des insatisfactions sur le lieu de la rencontre et à ce que Lydia ose me parler de sa frustration. Mais j'ai vécu un certain malaise de considérer nos différences systémiques d'épanouissement de soi, ce qui a déséquilibré ma ligne d'action de penser que ma représentation centrée sur le cœur harmonise la rencontre. Néanmoins, l'espace de coulisse créé par ce partage réciproque de sujets plus intimes pourrait-il avoir amené les participantes inuites à s'affirmer davantage dans notre rencontre et à prendre une distance sur la représentation de nos rôles liée au lieu? De plus, le fait de se centrer sur le cœur facilite-t-il la création d'un espace de coulisse plus intime et réciproque qui améliore l'alliance thérapeutique malgré des barrières systémiques? Cet espace intime, à la fois centré dans mon cœur et dans un espace artistique, m'a permis de tenter de nouveaux rôles sociaux.

L'œuvre comme pratique de nouveaux rôles sociaux

Pour mon premier événement participatif, je veux faire bonne impression, même si c'est aussi l'occasion d'en apprendre à partir de la rétroaction de l'audience. Depuis que mon projet a été accepté comme recherche-crédation, je sens que j'ai le vent dans les voiles. Je suis excitée de montrer mon nouveau dispositif artistique à mes collègues. Dans ma préparation, je priorise

l'expérimentation artistique car celle-ci me mobilise plus et je néglige les liens avec le texte que j'ai envoyé à l'équipe. Je sens intuitivement que je souhaite les surprendre pour faire un pas différent par rapport au travail universitaire en général. Je suis relativement familière avec mon œuvre contrairement à l'audience et cette différence me rassure. Cela me met en position de force et me donne confiance, même si j'ai peur. Je suis un peu honteuse et déçue de l'absence des Inuits, mais cela est relativement courant dans mon expérience d'événements universitaires en recherche autochtone.

Selon la théorie goffmanienne, j'ai pris la position de « spécialiste » en cherchant à donner l'impression d'une étudiante compétente en recherche-crédation. Le fait que cela ait été mon premier événement participatif à vie a été anxiogène, mais le plaisir de faire de l'art m'a mobilisée. Mon orientation artistique m'a évité de trop douter de moi devant mes pairs et ma directrice. Prioriser l'art semble m'avoir permis de ne pas savoir et de me libérer de la pression de compétence universitaire. Dans les termes de Goffman (1973), il y a une tension entre le cynisme (ici de douter du projet), et la conviction en sa compétence (ici en ma sensibilité artistique, qui cache l'angoisse de paraître incompétente au niveau universitaire). Un continuum existe entre le cynisme et la conviction dans la pratique.

Nous avons vu que l'expérience de l'événement participatif a créé une rupture de définition de la situation. Pendant l'événement, cela a affecté l'impression de crédibilité que j'ai souhaité produire. L'utilisation d'un événement participatif comme méthode de recherche a été nouvelle pour tous les participants : bien que nous ayons formé une équipe dans ce non-savoir commun, une hiérarchie structurale des rôles a existé entre les différentes catégories de personnes. J'ai voulu faire preuve d'une certaine compétence et il est probable que ma directrice ait voulu en faire de même devant ses étudiantes. En sens inverse, cette hiérarchie aurait aussi teinté les attentes et les contributions des participantes. La non familiarisation avec cette méthode dans ce contexte pourrait donc avoir contribué à renforcer la façade de compétence, avec la tension *et* la liberté de découvrir. L'aspect anxiogène de l'événement pour moi a aussi été relié au fait de m'exposer comme autoethnographe pour la première fois sans savoir comment me positionner à propos de l'effet de la participation des gens sur moi. En tant que chercheuse-crédatrice au doctorat, la pratique artistique en milieu universitaire m'aurait-elle permis de faire l'expérience à la fois du doute et de la confiance pour soutenir de nouvelles pratiques de recherche?

Inversement, suivre le développement imprévu d'une œuvre permet-il de pratiquer de nouveaux rôles sociaux dans mon entourage familial et professionnel? Le prochain extrait s'attarde à cette question.

Après avoir mis l'œuvre au sol, je prends la position d'apprentie pour me familiariser avec cette nouvelle disposition et m'adapter aussi au passage du deux-dimensions au trois-dimensions. Cela se fait progressivement d'abord seule, avec certains inconforts envers mes habitudes de créatrice visuelle, puis socialement au colloque, devant Sarollie, enfin avec les participants au MNQ. En parallèle, je partage mes réflexions sur l'histoire à mes parents ensemble, puis séparément pour respecter les rythmes de chacun. Mon intérêt pour l'histoire et la politique est nouveau dans ma famille. J'aspire à verbaliser et à en entendre plus sur le trauma historique dans les générations familiales antérieures. Le passage au sol de mon œuvre m'a fait vivre de l'insécurité, mais m'a permis aussi d'ouvrir symboliquement ce son dans ma famille par la parole.

Dans cette situation insécurisante, l'étanchéité entre les régions postérieures et antérieures de l'expérimentation de l'œuvre semble avoir facilité ce processus de familiarisation de l'angoisse liée à mon corps comme outil de connaissance, à la perte de sens en recherche-crédation puis à la déstabilisation de repères artistiques et défensifs pour moi. Les expérimentations seules en coulisse avant le colloque en atelier, puis avec Sarollie avant l'événement au MNQ, semblent m'avoir aidée à faire face au silence dans ma famille, jusqu'à le faire publiquement dans l'autoethnographie. Auprès de mes parents, au lieu de m'arrêter devant la tendance de ma mère de changer de sujet lorsque l'histoire et la politique émergent, j'ai décidé d'ouvrir le sujet seulement avec mon père pour respecter intuitivement la face sacrée de chacun. L'acceptation de la fragilité en moi, avec mon adaptation du passage au sol de mon œuvre, semble avoir facilité le développement de plus de délicatesse dans la situation avec mes parents. Lors du dernier événement participatif, cette attention envers ma fragilité et mon inconfort semble aussi avoir permis de tolérer de perdre la face sur mes tentatives de créer des ponts interculturels. Ce déséquilibre de la face dans la situation pourrait-il avoir aidé à la rétablir dans notre rencontre, par l'affirmation culturelle d'Alasie lors de l'événement et par son explication à la fin?

Dans cette section, le potentiel de l'inattendu créatif d'influencer la rencontre du niveau plus macro au niveau plus micro a été relevé, c'est-à-dire dans les systèmes de la santé et de la

recherche, mais aussi au niveau personnel, relationnel et familial. Lever le voile sur le silence lié à des traces de blessures historiques a pris forme de manière non-verbale, dans l'œuvre et de manière verbale après une transformation de l'œuvre pour moi. Des périodes d'inconfort et de doute ont pu être vécues mais contournées par le plaisir (mais aussi la frustration) de suivre l'élan surprenant de la création. Outre la distance poétique que peut amener l'art dans la rencontre, dans quelles circonstances des habitudes interactionnelles ont-elles été reconnues? Et quelles sont mes habitudes du plus macro de la rencontre, au plus micro?

Analyse par la reconnaissance d'habitudes dans une activité autre sans intention : l'art de voir mon intégration du cadre systémique

Habitude de représenter le contexte et les voix

Je marche dans le couloir au MNQ lors de ma première soirée comme bénévole. Je ressens le relâchement de ne pas avoir à faire ma recherche sur place. Dans l'un de ces ateliers bénévoles, je vie une rencontre qui me paraît « parfaite » par la profondeur des sujets traités. Dans un autre atelier bénévole, je parle du trauma historique de ma famille pour la première fois à un Inuit.

Le même lieu du MNQ et la même activité artistique ne produit pas le même type de rencontre selon le cadre systémique que j'apporte ou non avec moi. Le même endroit selon le moment prend donc l'allure d'une région antérieure (emphasis sur l'expression théâtrale, la scène) ou postérieure (attention technique, sans masque, en coulisse) de la situation. En d'autres termes, le bénévolat m'a permis de contraster le MNQ d'abord comme région antérieure de la mise en scène de la recherche avec le terrain ethnographique, puis comme région postérieure pendant un an avec le bénévolat. Cela met en lumière l'impact des limites systémiques du cadre de recherche sur les rencontres lors du terrain de six mois : mes comportements et ceux des participants ont été modulés par l'intégration réciproque de ce que signifie la recherche pour chacun dans nos rencontres (par exemple lorsque Rosalie me demande de lui poser des questions pour la recherche).

De la même manière, l'acte de l'écriture pour représenter l'expérience terrain a aussi fait partie de l'expérience. Mes 95 pages de notes à simple interligne de mon journal de recherche, malgré

la quantité, ne dépeignent que très partiellement la complexité des situations et des sensations provenant de mes réactions corporelles, des mémoires sollicitées et des émotions vécues. Durant le bénévolat, je me suis sentie plus libre de ne pas avoir à représenter mes rencontres en après-coup. Cela a peut-être ajouté au relâchement et à la facilité des rencontres en restant dans mes sensations sans avoir besoin de les simplifier avec le risque de les fixer dans une représentation textuelle et dans une recherche. À cela s'ajoute le passage du matériel psychique de l'inconscient à ma conscience en passant par des liens esthétiques et symboliques, par exemple entre mes masques de maîtrise et mes matériaux. Cela illustre la difficulté de posséder ses propres mots lors du moment de la rencontre et à l'évolution de la conscience à travers le temps. Il y a donc un potentiel infini d'interprétations. Ma représentation expressive et textuelle de la thèse est donc elle aussi fragile, mais dépeint avec le plus de clarté possible ma partie de la rencontre à partir de mes perceptions et de mes projections inconscientes sur les autres. Cette expression écrite fait partie du cadre systémique universitaire que je porte et mets en lumière les défis et la fragilité de représenter les différentes voix des personnes impliquées dans le projet. Je n'ai pas pu valider mon écrit auprès des participants dont les noms sont fictifs, mais je l'ai fait avec les collaborateurs de l'étude. L'activité autre sans intention de rencontrer des participants lors du bénévolat a donc permis de reconnaître mes habitudes systémiques liées à la représentation en recherche. L'art participatif à l'université aurait-il eu un effet semblable?

En vue du premier événement participatif, je souhaite intégrer le matériel du MNQ afin de partager ces repères inuits contextuels à mes collègues. Je sens une tension à les intégrer car ils ne font pas partie de mon habitude de création jusqu'à maintenant. Mais je le fais, comme en intégrant un corps étranger à mon œuvre, afin de me rapprocher de mon objet de recherche qui est ma rencontre avec des Inuits. Je sens le devoir d'intégrer ces matériaux puisqu'ils rappellent mon objet d'étude dans l'œuvre.

Selon Goffman (1959/1973), les circonstances d'une rencontre font en sorte que les gens adoptent certains comportements, attitudes ou habillements selon les groupes, comme devant des parents, des collègues, des employés, des personnes intimes ou des employeurs. La séparation des publics fait en sorte que les gens préservent l'impression qu'ils produisent dans ces groupes sociaux. Avec une approche autoethnographique, ma volonté d'évoquer le contexte du MNQ à travers des matériaux à connotation inuite peut illustrer l'intégration systémique de

se rapporter à l'objet d'étude dans la recherche : ici ma rencontre avec des gens absents. Il *fallait* donc que je les incorpore en évoquant leur présence ou le contexte de nos rencontres. Or, cela froisse l'idée de l'œuvre comme activité autre sans intention et à ce moment du projet, je ne sais pas encore comment assumer cet aspect non-intentionnel de la recherche-crédation devant mes pairs. Dans les termes de Goffman (1973), cette « fausse note » (p. 55) face aux attentes de liberté de la création a remis en question la cohérence du projet dans l'impression de crédibilité de la recherche création que j'ai voulu pourtant produire dans ce groupe. La métaphore artistique de la représentation musicale permet d'illustrer qu'une erreur de cohérence affecte l'expression dans son ensemble. Cela rappelle de manière rigide l'objectif impossible à atteindre de la rencontre entre Inuits et non-Inuits dans le contexte universitaire de cet événement, ou l'invisibilité du contexte inuit à l'université. Alors, inversement, cette réflexion sur la représentation par des matériaux inuits et sur le poids de ma voix mettrait-elle aussi en évidence l'invisibilité du contexte universitaire sur mon terrain au MNQ? En effet, le contexte universitaire a été l'endroit où j'ai passé le plus de temps dans mon travail sur le projet, qui porte pourtant sur mes rencontres avec des Inuits, absents de l'université.

Goffman suggère qu'il est plus facile de s'apercevoir des normes sociales dans une situation lorsque celles-ci n'ont pas été suivies, tandis qu'il est plus ardu de les identifier lorsqu'elles le sont³³. Pour se rendre compte de la norme sociale, les observateurs doivent donc pouvoir comprendre que la représentation, et l'impression de réalité qui s'en dégage, est « délicate » et « fragile » (p. 59). Dans cet événement participatif, la fragilité provient de l'incongruité de tester l'œuvre dans un autre contexte, en plus avec seulement des non-Inuits. Cela m'a amenée à développer un regard plus critique sur l'effet de la séparation des publics inuits et non-inuits dans la représentation de projets de recherche, due à l'isolement géographique, malgré la valeur de proximité valorisée mais difficile à réaliser. L'habitude académique de représenter des voix et des contextes (et moins les circonstances universitaires du projet) a donc été reconnue par le bénévolat sur le terrain et par l'art participatif en contexte universitaire. Cela m'amène à une

³³ Il donne l'exemple d'un plombier en travail qui range ses lunettes de vision lorsque la maîtresse de la maison arrive, afin de préserver l'impression qu'il est un homme fort pour manipuler les tuyaux. La fragilité de sa vision viendrait subtilement remettre en doute le caractère imaginé de force sans faille dans l'ensemble de sa représentation.

autre habitude d'un niveau systémique de la rencontre dans la reconnaissance de mon corps qui passe inaperçu dans la sélection du matériel de recherche.

Prioriser l'intellect plutôt que le corps dans la production des connaissances

Mon image pour le choix du don de tissus est la toundra, le sol. Ma première image pour la création à l'université est une étendue de neige par terre. Dans mes choix de tissus pour représenter mes racines culturelles, je choisis des tissus m'évoquant la campagne de mon enfance par la verdure et la terre. Bien que ces éléments de terre m'habitent, dans l'exploration de ma création à l'université, c'est le thème du vent qui émerge dans mon premier morceau. Puis, j'accroche les panneaux d'acier dans les airs, suspendus au plafond du local. Je désire acheter un tissu brun pour évoquer le sol dans le choix de mes propres tissus, mais je l'écarte faute de budget en priorisant des couleurs évoquant le ciel comme le bleu, le jaune et le blanc. À l'extérieur de l'université, ma visite au hammam valide la froideur de l'acier permettant une distance dans mes rapports sociaux dans le contexte de mon autoethnographie qui a lieu dans le local de l'équipe de recherche. J'associe également le bois de l'installation à la chaleur du corps, mais lorsque les panneaux sont suspendus, les morceaux de bois me sont inaccessibles du bout de mes bras. Enfin, lorsque l'installation participative migre au sol à l'université, je me sens déstabilisée à l'idée d'intégrer mon corps dans l'œuvre comme mode de production des connaissances.

Bien que je valorise l'expérience ancrée dans la terre et dans mon corps dans d'autres sphères de ma vie, je ne me sens pas à l'aise de l'intégrer dans ma méthode de recherche. Selon Goffman, un continuum existe entre les sentiments d'être convaincu de l'aspect réel de la production de l'impression de réalité sur l'interlocuteur, et d'être cynique du fait de douter de sa construction théâtrale. Il affirme aussi qu'il est plus facile de reconnaître des normes sociales lorsque celles-ci ne sont pas suivies. Je réalise que j'ai l'habitude d'écarter mes sensations corporelles dans mes réflexions universitaires. Pour moi, le terrain du sol est davantage relié aux sensations corporelles, à la pesanteur, tandis que l'air, toujours pour moi, est associé à l'intellect, aux idées, à la légèreté. Le contexte universitaire aurait-il influencé la création en priorisant l'intellect sur les sensations corporelles? La création, en particulier avec l'expérience d'une artiste à un

événement participatif, aurait-elle permis plus de place au corps dans la pratique créative de la recherche? Dans la même veine, cela me ramène à mon rapport aux sciences.

Prôner les sciences plutôt que l'art pour être crédible

*En reconnaissant que le son fasse partie de l'œuvre, je réalise que mon habitude d'artiste visuelle a été de l'ignorer. Je me rends compte que je fais la même chose de manière symbolique avec le bruit de la blessure intergénérationnelle des guerres mondiales dans ma famille. Je suis le mouvement au sol de l'œuvre mais cela me rend très nerveuse. Des souvenirs d'art dramatique d'adolescence refont surface et me confrontent à ma peur de la scène. Dans un cours de théâtre, je n'ai pu improviser devant les gens : à peine je suis sortie des coulisses, j'ai joué sans jouer, c'est-à-dire en utilisant un balai comme un balai au lieu de laisser libre-cour à mon imagination. Puis, je me suis réfugiée rapidement dans l'arrière-scène. « Jouer » pour moi signifie aussi mentir... quel risque est-ce que je porte associé au mensonge, considérant l'emprisonnement de mon grand-père accusé d'espionnage? On dit qu'il ne l'était pas dans ma famille. Et quel risque est associé à la scène, alors que celle-ci délimite un espace de jeu, considérant l'implication de mes ancêtres sur la place publique? Cela remue un sentiment d'impasse devant l'impression de perdre la face (au sens commun) professionnellement au colloque *Creating Space*, puisque ma proposition de mur ne fait plus de sens. Je crains aussi de perdre la face au niveau personnel, me retrouvant au seuil d'une profonde angoisse. Comment faire du sens à ce changement pour ma communauté universitaire et professionnelle alors que je me sens si vulnérable?*

Selon Goffman (1974), la communication verbale est un risque qui met en danger toutes les personnes présentes, y compris l'initiateur de l'échange. L'enjeu peut être de créer l'occasion d'un affront envers soi, de manquer d'écoute, de faire preuve d'indiscrétion ou de stupidité, d'offenser ou de choquer. Un message peut alors remettre en question l'équilibre de la situation rituelle. Un interactant se voit ensuite dans l'obligation de montrer que le message est reçu et que les personnes concernées peuvent y adhérer ou y remédier de manière convenable. Dans la situation du colloque en santé, l'atelier court le risque de froisser l'audience avec un format différent que celui annoncé. Mais l'enjeu a été surtout de créer un affront envers moi-même en remettant en question mon habitude de vouloir montrer un contenu de recherche de manière

fondée et crédible. En suivant le processus artistique, je me suis sentie dépourvue dans une zone de vulnérabilité. Celle-ci a pourtant été au cœur de ma démarche de recherche en me permettant d'essayer de nouveaux rôles au sujet du silence sur les douleurs d'une blessure historique dans ma famille puis dans mes rencontres avec les Inuits au MNQ. Si l'art est priorisé comme mode de recherche, est-ce que cela sous-entend par défaut que le ou la chercheur(e) soit prêt(e) à explorer des zones de vulnérabilité et d'incompétence pour en bénéficier et être crédible? Le prochain extrait traite plus spécifiquement de la tension entre l'autoethnographie et la création en recherche.

Ma co-directrice Erin me dit que ce ne sont pas « mes matériaux ». Il y a une dissonance dans les matières utilisées. Elle met les mots sur ce que je sens intuitivement depuis la conceptualisation du projet en cherchant une cohérence à l'œuvre. Je me sens soulagée et comprise. Je réalise que je me suis mise de la pression pour créer quelque chose qui puisse faire du sens par rapport à mes lectures « car je fais un doctorat » : ma création doit être en lien avec les Inuits, avec mon vécu culturel et doit être discutable selon les connaissances disponibles. Erin me dit de ne pas penser à l'audience, de douter davantage de moi et d'accueillir l'incertitude du processus artistique : cela importe peu si l'œuvre fait du sens ou pas!

J'ai reconnu mon habitude d'interpréter la réalité dans le cadre de la recherche en tentant de faire des liens avec la littérature scientifique pour donner l'impression de ma compétence universitaire. Plus tard, l'ouverture au non-sens lors du passage au sol m'a permis de devenir plus sceptique de la mise en scène des connaissances universitaires qui tend à prioriser la raison face aux sensations corporelles. Cette ouverture m'a aussi permis de faire place à une multitude de possibilités inattendues lors du déploiement du projet, en accueillant l'incompétence et l'impression de « perdre la face » comme voies de production de nouvelles connaissances. Cela m'a amenée à reconnaître une habitude socio-culturelle en moi face au territoire.

Le cadre socio-culturel possessif envers le territoire

Après l'événement participatif au MNQ, je suis stupéfaite de remarquer que ma représentation du territoire ne comporte pas de gens, comme celle de Johanne³⁴ contrastant avec les « amis et la famille » d'Alasie. Cette expérience m'a mise sur la piste de voir les relations humaines sur la terre plutôt qu'à la terre. Je repense à la critique autochtone sur les peintres du groupe des Sept, pour leurs représentations de paysages vierges sans inclure d'Autochtones pourtant présents (Hill, Lalonde, & Hopkins, 2013). Ai-je eu un réflexe colonial ou est-ce autre chose? Cela me ramène au début, lorsque je n'ai pas réalisé mon approche possessive du territoire avec le titre du projet « notre espace ». Je connais cognitivement l'identité écocentrique des Inuits décrite dans certains écrits anthropologiques, mais mes réflexes culturels sociétaux ont pris le dessus. J'ai eu la « bonne » volonté que « nos » espaces se rencontrent. Je suis confrontée à l'idée que le territoire auquel je m'identifie, Montréal, a été « volé » aux Autochtones, d'un point de vue possessif envers le lieu. L'absence de mes ancêtres à l'université touche au même problème de l'absence des Inuits à l'université. Ce rapprochement par la délimitation artistique du lieu fait avancer mon questionnement sur l'impact des gens absents dû à l'Histoire dans la rencontre: « Comment me positionner envers l'histoire dans l'« ici et le maintenant » des rencontres avec des Inuits à Montréal? » Cela me donne l'impression que comme Blanche, je serais toujours coupable aux yeux des Autochtones. De plus, si cette terre « leur » est rendue, toujours d'un point de vue possessif envers le lieu, je me sens à mon tour dérobée de mes repères identitaires territoriaux. Pour une immigrée de seconde génération, mes racines québécoises se trouvent au Québec dans les expéditions de plein air avec mes pairs durant l'adolescence et dans le terrain de campagne de mon enfance. Ces repères sont importants car mon accent français et mon apparence orientale font en sorte que la société dans laquelle je vie interprète a priori que je n'en fais pas vraiment partie : je suis habituée de me faire prendre pour une Française en visite au Québec. La ville de Montréal où j'ai grandi est un autre repère important. Si ces terres sont volées, comment le reconnaître dans mon identité? « Qui suis-je sans ma terre? » De plus, si je parais « blanche » aux yeux des

³⁴ J'ai réalisé plus tard que rien n'indique que la représentation de Johanne ne comporte pas aussi des références à des personnes de manière invisible (comme les bâtiments d'Alasie).

Autochtones, est-ce possible de sortir de cette colère projetée, au sujet du vol de territoires non-cédés et au vol de l'identité culturelle comme avec les pensionnats? Le son imposant de mes panneaux me fait penser au bruit sourd de cette colère. Si je prends en compte le son dans mon œuvre, comment y faire face? Avant, je l'ai nié en restant indifférente comme s'il n'a pas fait partie de l'œuvre, de la même manière que je l'ai fait avec le son de la blessure intergénérationnelle dans ma famille. Je commence à mieux entendre les mots « nous sommes sur des terres mohawkes non-cédées » dans la rencontre. Cependant, je ne sais pas encore comment les intégrer.

Dans une perspective goffmanienne, il s'agit d'un processus de réparation symbolique de nos faces, Inuits et non-Inuits. En reconnaissant l'impact de l'histoire, au même titre que l'absence des ancêtres dans les circonstances de la création à l'université, je tente de m'adapter par l'imaginaire à la rencontre avec une personne des Premiers Peuples. Dans ma rencontre avec des Inuits, je reconnais qu'un pouvoir leur a été dérobé dans le système de la santé avec la Convention de la Baie James (tel que vu en introduction). Mais avant tout les Inuits doivent eux aussi venir sur des terres mohawkes. Le fait de reconnaître le lieu de la rencontre comme gardé par le peuple mohawk m'a aidée à cheminer pour rechercher une attitude d'égal à égal pour mes rencontres futures. Cependant, je ne suis pas certaine de la résolution de cette question en moi. Dans des termes de Goffman, comme Canadienne, je tente d'équilibrer la « face » de ma rencontre avec des Inuits. Pour le moment, j'ai reconnu mon habitude systémique occidentale d'avoir eu un rapport possessif envers la terre et je commence à développer plus de réflexivité à ce sujet.

La prochaine section de l'analyse porte particulièrement sur le sens de l'art participatif dans son contexte. Les habitudes reconnues par une activité autre, créative, ont des points en commun avec cette nouvelle section, puisque les habitudes jouent sur la création de sens. La reconnaissance de ces habitudes est toutefois nécessaire pour développer ensuite plus de réflexivité sur le sens des événements participatifs dans leurs contextes.

Sens de l'art participatif dans un certain contexte social

Risque de perpétuer la colonisation en contexte universitaire

Lors du premier événement participatif, j'ai voulu créer l'occasion aux Inuits de participer en tentant d'en rejoindre le plus possible, et j'ai voulu une certaine collaboration du milieu Inuit mais aucune personne inuite ou du milieu ne s'est présenté. Ma compréhension de la recherche collaborative a évolué depuis, mais comme étudiante-chercheuse au début du projet, la collaboration a été un idéal à atteindre dans la recherche « avec et pour » les Autochtones. Sarollie a accepté d'être identifié comme collaborateur artistique seulement deux ans après le début du terrain. Dans les premières phases, je vis un décalage constant et pénible entre mes idéaux de recherche et le temps nécessaire pour développer des liens humains. Lors du premier événement participatif devant une équipe de recherche nordique, en tant que doctorante, j'ai voulu intégrer les valeurs de ce type de recherche et le montrer à mes pairs, mais le développement du projet ne me l'a pas permis à ce moment. Comment naviguer comme doctorant(e) dans ces idéaux difficiles à atteindre mais valorisés en recherche autochtone?

Selon Goffman (1973), la distance physique fait en sorte d'idéaliser l'autre selon les standards reconnus. C'est le même phénomène lors d'une première rencontre : la façade est renforcée. Lors de l'événement participatif, la distance physique et symbolique avec le milieu inuit peut avoir contribué à renforcer les idéaux face au contexte inuit et aux standards de la recherche autochtone. De plus, le fait que nous ne nous connaissions pas toutes peut avoir ajouté à l'envie de s'en remettre aux valeurs reconnues pour être socialement acceptées. Cependant, la méthode de la recherche-création étant aussi nouvelle pour toutes, cette primauté globale de l'expérience peut avoir ajouté de la souplesse dans le jugement de cette situation d'apprentissage. Pour ma part, j'ai voulu donner une première impression de compétence liée à mes idéaux de la recherche autochtone. J'ai donc en quelque sorte forcé les matériaux à connotation inuite dans l'œuvre même s'ils ont été incohérents avec mon processus créatif jusqu'alors à l'université. À l'opposé, la discussion m'a amenée dans la position inconfortable de refouler de la peine en recevant le reflet de mon pouvoir sur le projet. En d'autres termes, mon désir de compétence et de ne pas perdre la face comme doctorante l'a emporté sur celui d'être authentique envers mon propre processus vécu à l'université, distancié du contexte Inuit. Est-ce une tendance normale pour une

doctorante de vivre ce type de tension, particulièrement au début du projet, entre la volonté de se rattacher aux valeurs de la recherche autochtone et le désir de cacher des incongruences pour garder la face? Est-ce que je risque de perpétuer la colonisation si cette tension est ignorée? À quel point la patience et l'humilité sont-elles intégrées dans le système universitaire dans le domaine de la recherche autochtone ? Un autre exemple relié à la colonisation a trait à la représentation autochtone dans ma thèse.

Betsy se rappelle d'une enseignante blanche qui a gardé le dessin de son fils. Nous discutons de la propriété des œuvres dans le contexte du projet. En rédigeant, j'ai peur d'offenser les Inuits en représentant leurs parties de la rencontre selon ma perception. Je choisis cet extrait car je sens avoir atteint un certain respect réciproque.

Dans les termes de Goffman (1973, p. 23), ma recherche-crédation court le risque d'être une « offense involontaire mais possible » pour les Inuits. Cet épisode rappelle que l'activité artistique a le potentiel d'être une offense involontaire lors de l'événement mais aussi dans le rapport d'après-coup. D'une part, comme l'enseignante blanche, je suis aussi une représentante du système de l'éducation étant doctorante et animatrice de l'atelier. Le fait qu'elle en ait parlé m'a permis de m'exprimer sur le devenir des œuvres. De plus, l'acte de créer pourrait lui avoir permis d'exprimer cet inconfort à travers le ciel ombrageux de son œuvre bien que celui-ci peut être relié à d'autres choses. D'autre part, lors de la rédaction bien plus tard, je garde la majeure partie du pouvoir en témoignant à ma façon de ce moment éphémère. Je reconnais alors que mon projet a la capacité de maintenir une offense involontaire envers les communautés du Nunavik, basée sur notre rencontre personnelle, comme représentantes de nos groupes respectifs. Enfin, je garde à l'esprit que l'université détient la majorité du pouvoir pour juger la valeur de mon projet. Je tente donc de rendre visibles les contextes dans lesquels j'ai vécu des écarts avec mes idéaux de recherche. Le contexte du milieu inuit en est un autre.

Risque de perpétuer la colonisation dans le milieu Inuit

Sarollie m'explique qu'il ne veut pas participer à la portion recherche de la vidéo pour le concours du CRSH. Il souligne l'importance du lien avec les communautés, ce qui manque à mon projet d'après ses discussions avec des collègues. Sur le coup, j'ai l'impression que je ne prends pas en compte les communautés des participants dans mes interactions. J'ai le sentiment

que mon projet n'a plus de valeur. Puis, il me dit qu'il serait d'accord de parler des bienfaits de l'art dans la vidéo. Je ne me sens pas à l'aise avec cette proposition car d'une part, je suis ébranlée d'apprendre son avis sur ma recherche et d'autre part, la recherche et la création sont pour moi indissociables dans le projet.

Selon Goffman, cette interaction a lieu dans les coulisses d'une représentation publique, la diffusion publique possible de la vidéo. Dans ce cadre, Sarollie semble prendre un style technique, sans masque, pour me dire qu'il ne croit pas en mon projet de recherche. Cela me fait douter de la valeur de l'ensemble du projet. Cependant, le fait d'avoir osé m'en parler me donne l'impression d'être dans la même équipe de coulisse, particulièrement au sujet des bienfaits de l'art. La définition de la situation de rencontre dans laquelle je représente la recherche et lui, un intervenant Inuit qui appuie le projet, a été rompue. Nous avons porté des rôles en contradiction selon nos différents points de vue et la rupture de la situation a créé un malaise.

Goffman (1973) mentionne trois rôles dans la mise en scène selon les acteurs : 1) la (les) personne(s) qui fait (font) la représentation (moi, dans la perspective autoethnographique, qui porte la recherche et qui propose la vidéo); 2) la (les) personne(s) qui réceptionne(nt) la représentation (Sarollie); et 3) le public absent qui a réceptionné la représentation dans le passé (collègues de Sarollie au sujet de mon projet) et qui va la réceptionner dans le futur (possiblement les collègues de Sarollie et le grand public, dont les communautés inuites liées au MNQ). Lorsque le public est absent, l'équipe peut discuter des ruptures de représentation du passé (liens manquants avec les communautés inuites) et les ajustements nécessaires pour le futur (utiliser les bienfaits de l'art dans la vidéo). La proposition de Sarollie rentre donc dans cette stratégie de maîtrise des impressions afin de rétablir nos faces respectives pour ajuster la représentation de faire une vidéo. Même si je l'ai refusée à cause des rôles ressentis comme contradictoires sur la situation de recherche, son idée m'a aidée à maintenir mon moral avec l'impression d'être en équipe avec lui au sujet de l'art. Mais comment remédier à ce lien manquant avec les communautés dans mon projet? Comment concilier cette tension dans mon projet? Est-ce possible dans le cadre de ce projet? Un autre extrait illustre mon pouvoir personnel résultant de la distance avec les communautés inuites, mais aussi le pouvoir du lieu dans la rencontre.

Un soir où personne a accepté de participer à la recherche, je mets les chapeaux miniatures et les autres projets débutés en crochet les uns à côté des autres sur une table. Je vois ces objets comme le témoignage poétique du passage des gens au MNQ. Je demande à une participante de l'atelier si elle aurait une idée de ce que l'on pourrait faire avec ces objets. Elle me propose quelque chose mais son idée me déplaît... Je réalise que Raphaëlle et moi sommes les seules qui restons de manière continue face au roulement de la clientèle inuite. Nous avons donc le pouvoir de prendre son idée et de l'abandonner une fois que la dame est partie. Cela me fait penser au pouvoir du lieu sur nos interactions.

Goffman (1973) suggère qu'il est plus courant de dénigrer les gens absents que de faire leur éloge. Cela a pour fonction de renforcer le moral de l'équipe présente. Parmi les aptitudes de maîtrise des impressions dramaturgiques, la circonspection dramaturgique consiste à faire preuve de prudence et de probité en prévision du spectacle à venir pour éviter des ruptures lors de sa représentation future. Dans l'extrait d'avant, l'impression de manquer de reconnaître les communautés inuites dans mes rencontres consiste en une rupture dans le spectacle à venir de ma recherche en contexte autochtone, compte tenu de l'importance des communautés dans ce type de recherche. Dans l'installation des projets en crochet non finis, le lieu me donne du pouvoir sur mes représentations de recherche à venir. Comme les projets non finis alignés sur la table, j'ai moi aussi une présence éphémère dans ce lieu. Le personnel au MNQ, qui reste sur place de manière continue, me paraît donc le premier groupe inuit à qui je dois rendre des comptes, plutôt qu'à des communautés inuites avec lesquelles je ne peux avoir de liens directs. Ce groupe local est déterminé par le lieu de nos rencontres. Mon bénévolat et mes discussions subséquentes avec Sarollie m'ont permis de développer plus de confiance dans mes liens avec ce milieu Inuit. En somme, le MNQ à Montréal me semble le lieu qui a le plus de pouvoir sur nos interactions dans mon projet, dont le personnel fait la liaison avec les communautés inuites. Nous avons vu les sens que peut prendre l'art participatif dans les contextes universitaire et inuit de mon projet. Quand est-il des significations possibles de l'art participatif dans mon contexte familial? En d'autres termes, quelles sont les circonstances familiales qui influencent mes rencontres avec les Inuits au MNQ?

L'image sociale en contexte de trauma historique intergénérationnel

Dans mes discussions familiales, l'avancement des sciences me semble plus valorisé que l'engagement politique, dont il vaut mieux se méfier. Au téléphone avec mes parents, je parle de mon doctorat dans le contexte où je fais des recherches sur l'histoire de la Bulgarie et ma mère change de sujet encore une fois. Elle m'a déjà parlé de l'immigration qui a permis de tourner la page d'un passé difficile pour mon père. Pourtant, il semble apprécier me parler de son histoire individuellement. Ce jour-là au téléphone, je prends la décision de ne plus ouvrir le sujet devant elle pour la respecter. Sa position est de choisir la beauté, le positif et le futur, ce à quoi j'adhère aussi, mais je ressens le besoin de connaître le passé pour ne pas le répéter.

Certains de mes ancêtres au niveau de mes grands-parents et de mes arrière-grands-parents ont joué un rôle public et/ou politique lors des première et deuxième guerres mondiales. Il y a eu des victimes diplomatiques et des héros nationaux (parfois des rôles contradictoires portés par la même personne). Par exemple, en plus de mon grand-père diplomate bulgare en Turquie, des hommes ont défendu le peuple bulgare colonisé en Turquie et en ont payé le prix. Du côté de ma famille en Suisse, il y a eu aussi des vécus particuliers avec la Première Guerre mondiale, qui m'ont fait vivre de la tension dans ce que je peux ou non révéler dans ma thèse. C'est pourquoi j'ai choisi de ne pas en parler dans la version écrite et que je privilégie la rencontre en personne pour évaluer la pertinence de le faire. Il y a aussi eu des femmes actives dans la montée du féminisme en Suisse. Dans ce contexte historique familial, j'ai hérité de messages contradictoires : danger du pouvoir des titres sociaux avec des conséquences parfois dramatiques liées à la défense d'une cause, mais nécessité de l'ascension sociale pour s'émanciper comme femme. De plus, nous sommes quatre sœurs dans ma fratrie. Le besoin de compétence me semble incontournable pour résoudre ces tensions : la scène publique n'est pas un jeu. Dans ma famille au Canada, l'attention sur les sciences et un certain silence sur le pouvoir de la politique et de l'argent m'ont semblé nécessaire pour nous élever dans une stabilité et bâtir une « nouvelle vie » grâce à l'immigration.

En me mettant en scène sur mes panneaux à l'université, je me confronte à ma visibilité sur une scène publique, pour le colloque en santé mais aussi pour mon autoethnographie, ce qui m'immobilise par une peur instinctive et sur le coup, incompréhensible. Lorsque les panneaux

sont suspendus, je suis confortable dans la position d'intellectuelle qui nie le bruit d'une colère probable et refoulée liée au passé politique familial, sous couvert du rire et d'idéaux élevés. En effet, le rire et les idéaux élevés font partie de ma mise en scène, notamment en tentant de porter les idéaux de la recherche collaborative autochtone et en exagérant le son des panneaux pour rire, car de toute façon ce son n'est pas important puisque je perçois l'œuvre à mon habitude d'artiste visuelle. Mais lorsque je pousse le silence de mon œuvre plus loin en la mettant au sol, c'est mon corps tout entier qui est impliqué. Ce geste dépasse mon entendement habituel de la connaissance et déstabilise mon intellect. Cela me renvoie plus fortement la dissimulation du son avec la visibilité plus grande de mon corps, qui lui, porte l'indicible. Comment faire face à ce passé politique dangereux et habituellement tu dans ma famille, d'autant plus avec des Inuits que je risque de coloniser à mon tour?

Selon Goffman (1974), donner l'impression de ne pas perdre la face dans une rencontre permet de dégager de l'assurance, par exemple en supprimant ou en dissimulant la tendance de baisser la tête. Parfois, quelqu'un protège la face de l'autre en lui donnant une face, c'est-à-dire en induisant une ligne d'action meilleure qu'espérée. La personne concernée accepte alors la face trouvée. Cette ligne d'action tirée vers le haut me fait penser à la recherche de beauté dans ma famille pour se défaire d'un passé difficile, une stratégie que j'ai acceptée. Goffman fait aussi état de la délicatesse par évitement comme stratégie pour garder une fierté et réguler le cours de la rencontre. Ma posture habituelle lors des rencontres familiales, comme troisième de la fratrie, a été d'éviter de prendre une voix politique, ou d'exprimer publiquement mes opinions, afin de maintenir l'ordre expressif naturel du groupe. Dans l'extrait présenté, je décide d'éviter le sujet du doctorat auprès de mes parents ensemble pour préserver la face de ma mère.

Selon Goffman, il revient à chacun de protéger sa propre face sociale et celle des autres. De plus, ce sont les autres qui peuvent nous la retirer si nous nous n'en montrons pas digne : l'évaluation des valeurs sociales est commune. Mais ces valeurs peuvent être différentes pour chacun, c'est pourquoi il y a un accord « de convenance » (1974, p.14) dans une situation sociale, même si les gens ne portent pas intimement les opinions émises. Dans ma situation historique familiale, mes parents semblent avoir convenu de se concentrer sur la transmission intergénérationnelle des valeurs de paix et d'amour comme ligne d'action commune. Or, mon acceptation de cette ligne d'action ne me permet pas de faire face aux blessures

intergénérationnelles de la honte, de l'humiliation ou de la colère liées aux rôles de mes ancêtres lors des guerres. Cela ne me permet pas non plus de prévenir la répétition de conflits collectifs à l'échelle microsociologique dans mes rapports coloniaux avec les Inuits. Le passage par la honte dans mon processus artistique avec la mise en scène de mon corps m'a permis de remuer ma propre ligne d'action habituelle en contexte familial. Cela a aussi ouvert la voie à une réflexion sur le rôle du silence et du rire comme protecteurs de la face, mais aussi comme oppresseurs, perpétuant le conflit en confinant la souffrance dans un espace intime sous le couvert d'une convenance collective de paix et d'amour. Je me suis donc confrontée à changer ma ligne d'action familiale, un risque qu'il m'a fallu prendre pour faire face au passé colonial au Canada dans mes rencontres avec des Inuits. Cela m'amène aux circonstances personnelles qui influencent la rencontre et qui donnent sens à l'art participatif dans le projet: mon lien à la terre.

Le sens de la rencontre sur des terres non-cédées

J'explique mon rêve à ma directrice car je sens que cela peut faire avancer ma compréhension des choses. Ma grand-mère suisse, décédée depuis plusieurs années, m'a dit en rêve de lâcher mon ordinateur et d'aller la voir. Je ne peux voir son corps, mais lorsque je veux la rejoindre, je ne sais pas si elle se trouve à la campagne de mon enfance, au Nunavik, ou sur des terres autochtones. Le message que je retiens est que la distinction du lieu importe peu comparativement à mes relations en personne.

Plus tard, je fais un parallèle entre ce rêve, la crise d'Oka et le lieu de Montréal. J'ai compris cette crise comme un problème de négociation sur la possession d'un terrain. Je l'interprète maintenant comme une crise dans des choix sociaux. Il y a la position de faire face à un passé traumatique de la société par la guérison, considérant la construction d'un centre de désintoxication autochtone souhaitée par les Mohwaks (avec des problèmes de consommation liés à l'histoire comme les pensionnats) et le déplacement d'un cimetière autochtone, prévu dans le projet privé et appuyé par la municipalité. Une autre position est de le nier et d'aller de l'avant vers un développement économique qui perpétue l'oppression des valeurs autochtones, considérant la construction d'un domaine résidentiel et l'élargissement d'un golf dans le contexte particulier de la crise d'Oka. Je ne veux pas insinuer que le développement économique

s'oppose de manière générale aux valeurs autochtones, ni faire un lien aussi direct entre mon expérience et celle des Autochtones : je tente de mieux comprendre la crise d'Oka et son impact sur les terres non-cédées sur laquelle les rencontres au MNQ ont eu lieu.

J'ai vécu des tensions similaires avec mes parents. Après d'eux et selon moi, le déni du trauma historique a été plus confortable pour aller de l'avant. Ce déni me semble plus nécessaire pour la génération de mes parents, qui a vécu de plus proche les deux guerres mondiales et leurs répercussions, mais il recèle un danger pour moi, qui l'a hérité mais qui n'a pas été en contact direct avec la souffrance liée à ces conflits. Le danger est le risque de participer à la répétition d'enjeux de pouvoir qui minent la dignité humaine. Ce déni me permet aussi de m'émanciper au niveau économique et de préserver un discours sécuritaire sur la paix dans le monde. Or, cette posture confortable de mon point de vue de privilégiée, avec une apparence d'européenne blanche et le statut social relativement aisé de mes parents, évacue les moyens de faire face au passé difficile, en préservant les moyens de s'en protéger. Par exemple, les plaques suspendues de mon installation participative me font penser symboliquement à une défense rigide par son opacité permettant de cacher, comme le déni, mais qui porte en elles le son de traumas que l'on cherche à éviter. Mon indifférence au son et symboliquement au trauma historique me permet de continuer à avoir un discours de paix sans me mettre à risque. Je suis reconnaissante de cette défense dans mes rapports avec l'histoire car elle m'a permis d'avancer dans ma vie sans être submergée par des émotions trop intenses, d'une portée collective, telle un tsunami, en référence à mon rêve relaté dans la description chronologique du projet. J'ai fait ce rêve incluant mon père lorsque je suis allée en Turquie pour la première fois avec mes parents. Il y a l'humiliation publique (par exemple avec l'emprisonnement de mon grand-père paternel et les membres activistes de sa famille, comme en marchant d'un village à l'autre enchaîné), la culpabilité vis-à-vis d'un peuple (dans l'expérience de la colonisation), puis la peine, la colère et la résignation d'autres membres de ma famille qui ont subi les séquelles collatérales de ces conflits historiques, avec la pulsion de s'émanciper. Mais si je continue à me protéger, comment développer des relations qui reconnaissent les injustices dans le présent avec des Autochtones?

Les blessures intergénérationnelles dans ma famille proviennent de contextes différents des enjeux de pouvoir dans mes rencontres avec des Inuits à Montréal. Cependant, je questionne ma position par rapport à l'intégration de la partie colonisatrice en moi lorsque je rattache

mon identité à des lieux québécois en tant qu'immigrante de seconde génération. Mon rêve avec ma grand-mère m'a apporté une vision renouvelée de mes repères identitaires au Québec et à Montréal en attirant mon attention sur le souvenir relationnel que j'ai eu avec les gens dans ces lieux. Cela me permet de me sentir moins menacée de l'impression d'avoir « volé » une terre, puisque les souvenirs relationnels m'appartiennent et non le lieu qui reste gardé par les peuples autochtones. Cela me permet de mieux honorer intimement la phrase conventionnelle « je suis sur une terre mohawke non-cédée », un état de fait des formes et des forces coloniales auxquelles nous participons tous.

Lors du dernier événement participatif au MNQ, j'ai commencé avec de la dentelle évoquant un sentiment de fragilité, raffermie par de la moustiquaire en dessous. Plutôt que d'aller dans la défense, en niant ma timidité de créer dans ce contexte, j'ai choisi de faire place à ma vulnérabilité dès le début. De la même manière, les autres participantes semblent avoir eu besoin de se protéger : Johanne avec un muret et Alasia en repoussant mes tentatives d'interactions par l'art, et toutes deux avec l'utilisation des langues différentes. Ces moments de défense m'ont fait vivre de l'inconfort face à mon désir de créer des ponts interculturels dans le même espace. Mais un bel échange a eu lieu lorsqu'Alasia s'est exprimée sur sa communauté à la fin de la rencontre.

Dans le contexte où l'œuvre impose une base physique sur laquelle créer, je me retrouve dans la position coloniale plus claire d'apporter mon terrain relationnel dans un milieu Inuit. Bien qu'Alasia et moi avons vécu dans la même communauté inuite, cela n'a pas suffi pour établir facilement le contact de cette rencontre qui a eu lieu à Montréal, loin de chez elle et relativement proche de chez moi. Selon la perspective goffmanienne, la défense de son espace créatif et culturel, en protégeant sa communauté par ses gestes et sa langue, pourrait lui avoir servi de rétablir sa face par rapport à mon pouvoir dans les circonstances. Cela pourrait avoir contribué à renforcer son pouvoir dans la rencontre, qui passe par ses liens avec les membres de sa communauté, dans sa situation de vulnérabilité au niveau de besoins en santé éloignée de ses proches. Ce renforcement en me repoussant a provoqué une certaine rupture de la relation souhaitée par moi, ce qui m'a fait perdre la face dans les tentatives échouées de créer des ponts. À la fin, elle a rétabli ma face en me faisant comprendre l'importance de l'usage de l'inuktitut pour elle et ses relations dans la représentation de sa communauté. De manière analogique, à

Montréal, si je pense détenir le terrain sur lequel bâtir, cela est inconfortable dans mon souhait de créer des ponts avec des Autochtones. Le fait de paraître blanche porte cette voix historique de prime abord. Pour dépasser cette perception inévitable, les tentatives échouées de créer des ponts culturels pourraient-ils avoir mis en place les circonstances inversant le rapport de pouvoir? Si une personne autochtone affirme son identité culturelle dans la rencontre et prend le risque de créer une rupture de la relation en créant un inconfort, cet inconfort pourrait-il être la marque potentielle d'un début de relation? Cet inconfort pourrait-il être aussi une occasion de rétablissement de la relation de pouvoir historique dans le lieu de la rencontre sur une terre autochtone non-cédée, dans le présent? Si nos apparences ne changent pas, ni les représentations et le pouvoir qui viennent avec dans la rencontre ni dans le présent, ni dans l'histoire, la tension et la rupture seraient-elles des conditions à préserver et à tolérer dans la confiance qu'une relation peut se développer? La voix d'une personne autochtone serait importante ici pour permettre une conversation et garder un champ relationnel dans ces questionnements.

Sommaire de l'analyse

L'analyse microsociologique de ma rencontre avec des Inuits au MNQ autour de l'art a fait émerger : 1) cinq façons dont l'art affecte la rencontre, 2) quatre habitudes que j'ai portées dans la rencontre, et 3) quatre éléments de réflexion sur le sens qu'a pris l'art participatif dans les contextes universitaire, Inuit, familial et personnel de la rencontre. Dans la première partie de l'analyse, j'ai reconnu les défis d'assumer l'inconnu du processus créatif dans la recherche. La distance de l'art sur les choses a permis un espace sécuritaire qui fait silence sur des enjeux trop épineux à traiter directement considérant la complexité des rapports représentationnels entre Inuits et non-Inuits dans le contexte de leurs soins de santé à Montréal. Cet espace artistique contient le potentiel d'en parler selon le contexte particulier de chaque rencontre. L'art participatif m'a aussi permis de vivre des rôles contradictoires entre l'autoethnographie, qui appelle à un rapport intime et personnel avec l'œuvre comme exploration de *mon* expérience culturelle, et le changement collectif de l'œuvre qui a appelé à m'en détacher. Cela m'a fait vivre des tensions entre un espace intime accessible seulement pour moi dans l'œuvre et ce que je divulgue au niveau public dans un écrit autoethnographique, avec l'intention de créer une base pragmatique en résonance avec le vécu des lecteurs, pour faire émerger le potentiel

d'autres actions. Cette fragilité de la mise en scène de mes rôles contradictoires dans la rencontre autour de l'art m'a permis d'appivoiser la vulnérabilité dans le projet en confrontant un besoin de compétence. L'espace artistique a permis l'expérience de la marge entre l'intime et le public. La préservation de la frontière non verbale de l'expression artistique a le potentiel de respecter la dignité de chacun dans la rencontre tout en exprimant des tensions. Il s'agirait d'un espace où le relâchement des représentations inuite et non-inuites est possible, comme dans les coulisses d'une mise en scène. Enfin, la dernière façon d'entrer en relation par l'art a été de petits changements progressifs dans la pratique de nouveaux rôles sociaux, d'abord portés par de nouvelles manières de faire de l'art pour moi.

La deuxième partie de l'analyse a porté sur la reconnaissance d'habitudes qui sont entrées en jeu dans mes rencontres avec les Inuits au MNQ. J'ai identifié des habitudes d'ordre académique, soit de chercher à représenter le contexte de l'étude et les voix des participants. Dans cette section, j'ai réfléchi sur la représentation écrite du projet et sur l'influence du contexte universitaire dans lequel j'ai passé la majorité du temps. Ensuite, mon habitude de prioriser l'intellect et les émotions plutôt qu'à l'art dans le contexte d'une recherche en sciences humaines appliquées a été mise en évidence par l'intégration inconfortable de mon corps comme faisant partie de l'épistémologie avec le passage au sol de l'œuvre. J'ai aussi identifié mon habitude à prôner les sciences plutôt que l'art pour être crédible dans ma pratique de recherche. Cela a été mis en évidence avec l'angoisse liée à l'aspect mouvant de l'œuvre dans le temps, m'amenant au cœur de l'orientation de l'analyse avec l'impression de perdre la face. Enfin, j'ai aussi identifié ma propension à aborder le territoire de manière possessive plutôt que relationnelle avec les gens et la terre. Cela m'a questionné sur mon rapport aux terres autochtones non-cédées à Montréal.

En troisième partie, qui porte sur le sens de l'art participatif dans un certain contexte social, j'ai d'abord réfléchi sur mon rapport colonial envers la recherche en contexte universitaire. Cette réflexion a émergé de la tension issue du désir de développer une collaboration avec le milieu inuit, malgré le temps nécessaire pour le faire. J'ai aussi réfléchi sur ma représentation en tant que blanche et universitaire dans la rencontre. Par la suite, l'analyse a porté sur le pouvoir du milieu inuit sur la recherche, particulièrement dans le cas où mes liens avec les communautés inuites sont restreints dans le projet. Cela m'a permis de considérer les gens du MNQ comme

représentants des communautés inuites, qui font la liaison avec elles et qui constituent le groupe auquel je rends des comptes en premier lieu. Mon analyse a ensuite porté sur l’empreinte historique des deux guerres mondiales dans ma famille. Le silence protecteur que je perceois sur certains aspects de l’histoire dans ma famille m’a amené à questionner mon rapport aux discours familiaux sur la politique et le rapport à l’argent, et comment cette dynamique sur le pouvoir a pu se reproduire dans mes rencontres avec les Inuits. Enfin, j’ai intégré de manière plus ressentie au niveau personnel ma réflexion sur le sens du contexte territorial autochtone non-cédé dans ces rencontres. La tolérance à l’inconfort me semble un indice potentiel de réparation symbolique de la face et de rétablissement du pouvoir historique dans le présent d’une rencontre inuite/non-inuite. Un retour critique sur l’expérience du projet dans son ensemble va maintenant permettre d’approfondir les potentialités collectives de la rencontre inuite/non-inuite autour de l’art dans le milieu de la santé.

Chapitre 6 : Retour critique

Tout au long du projet, mon rapport au savoir a navigué entre le désir de comprendre la rencontre inuite/non-inuite au MNQ, ce qui m'a amené dans une tendance à représenter, et le désir de rester proche de la création, c'est-à-dire collée à la multiplicité des ouvertures créatives possibles de la rencontre. Cette tension est encore présente dans la formulation de ce retour critique : quoi dire pour garder l'ouverture possible de chaque rencontre? Quoi dire pour éviter de tomber dans le désir de compétence du lecteur? Quoi dire pour éviter de tomber dans une représentation fixe de ce que devrait être une rencontre inuite/non-inuite inspirante? Le retour critique basé sur l'affect est entendu ici comme processuel, dans une vocation de pratique politico-épistémologique (Thrift, 2008), telle que vue dans le chapitre sur l'épistémologie non-représentationnelle. L'objectif est de tendre vers une adéquation de plus en plus proche de la complexité de la vie, avec une matrice de concepts qui continue le voyage transformateur du processus de la pensée, en ramenant au premier plan les dimensions politiques micro et macro, dans un espace qui reste ouvert aux potentiels de la vie dans le monde (Massumi, 2015). Ma réflexion portera d'abord sur la danse entre la représentation et la non-représentation dans le projet, puis sur la fragilité et le potentiel créatif de l'interdisciplinarité. Enfin, je réfléchirai sur l'image d'un trou dans la rencontre inuite/non-inuite, comme vecteur de nouvelles voies d'entrer en relation.

Naviguer entre la représentation et la non-représentation : une danse, du conformisme au changement créatif et *vice-versa*

Selon Boehler et Massumi (2015), le champ relationnel affectif dans une situation inclut la tendance à la stabilité et à l'ouverture à une nouvelle voie d'adaptation créative et instinctive. Les habitudes que nous reproduisons par réflexe, comme dans un système, qu'il soit organisationnel ou culturel (Giddens, 1984), passent par le corps de manière inconsciente (Zournazi & Massumi, 2015). Qu'entend-t-on par le corps? Dans le quotidien, nous réagissons aux événements à travers notre corps physique, mais ces réactions ne peuvent être totalement personnelles puisqu'il y a toujours une part inconsciente, inaccessible et inhérente à la situation, qui pourtant nous fait agir. Des souvenirs sont activés, des choses et des idées, et nous ne

pouvons en avoir conscience dans la totalité. Cette part inconsciente ou implicite fait partie de la situation sous forme de potentiels, puisque jamais totalement accessibles, qui nous mobilisent et auxquels nous pouvons avoir un plus grand accès lorsque la situation nous fait vivre plus intensément. L'affect permet de rendre plus accessible ces potentiels lorsque la situation est vécue avec une intensité qui augmente la vie et cela permet de voir de nouvelles possibilités d'adaptation créative (Zournazi & Massumi, 2015). L'art joue justement sur cette capacité affective.

La qualité esthétique d'une œuvre artistique peut être définie par sa capacité à nous affecter. Le pouvoir de l'art en découle. À l'opposé, si nous restons seulement dans la rationalité d'une argumentation, même si le sujet va dans le même sens que le message d'une manifestation artistique, sa portée sera moindre. Il y a donc un jeu de forces entre une posture anti-affective et le pouvoir affectif. Une posture anti-affective serait de l'ordre unique de la raison. Par exemple, une performance de rébellion qui réagit à un ordre établi, comme une manifestation contre la globalisation, peut permettre d'attirer l'attention par la colère et d'affirmer un besoin de changement (McKim & Massumi, 2015). Cependant, des démonstrations de colère risquent de rigidifier le discours opposé par une réaction de peur et par conséquent cela peut entraîner une augmentation du discours de l'espoir dans la position adverse du message porté par la manifestation. Au pire, il y aurait une augmentation du désir de punir les gens avec une posture argumentaire devenue anti-affective et rigidifiée (McKim & Massumi, 2015). Deleuze (1985) a utilisé une approche nietzschéenne de ce corps de forces qui se rencontrent : la volonté de puissance, selon Nietzsche, se traduit par une force qui en affecte une autre ou qui est affectée par une autre force. Basé sur cette pensée, Deleuze développe la notion de la « puissance du faux ».

Selon Deleuze (1985), avec un exemple de création de personnages sur lesquels le jugement est impossible, il n'y a plus de possibilité d'apparence ou de vérité. En se libérant de l'exercice de discerner le vrai du faux, décider volontairement de donner du pouvoir au faux a le potentiel de faire jaillir une source de vie. Une bonne fabulation tendrait ainsi vers un devenir qui expand la vie, tandis qu'une mauvaise tendrait à diminuer l'intensité de la vie et le sentiment de puissance qui va avec. L'appréhension du résultat de la fabulation importe peu ici, le bon et le mauvais étant des forces qui s'affectent l'une l'autre dans ce champ relationnel. Le mouvement d'une

bonne fabulation permettant d'expandre la vie, celle-ci est en proie à s'épuiser avec la force inverse qui tend à diminuer cette expansion de la vie. En d'autres termes, l'idée du devenir est une fabulation qui même si elle est imaginée et fausse, si elle est bonne, tend vers l'expansion de la vie en augmentant un sentiment de puissance vitale. Deleuze souligne également la fragilité de cette posture de la puissance du faux, étant donné qu'elle est la seule potentiellement épuisable, puisqu'elle est justement source de vie.

Dans mon projet, mes réflexions sur la perte de la face sociale parlent de cette fragilité des événements de la rencontre inuite/non-inuite dans le cadre de la recherche. Ce mouvement fragilisant l'expansion de la vie a concerné tant le devenir scientifique qu'artistique du projet. Le devenir scientifique a été affecté notamment par la difficulté de créer une collaboration autour du sujet de la santé dans la recherche, la séparation générale des Inuits et des non-Inuits dans les lieux de recherche au MNQ et à l'université, et l'intention échouée d'une discussion interculturelle à partir des événements participatifs. Le devenir artistique du projet a quant à lui été affecté par l'attention apportée à l'objet comme représentation dont le sens change à chaque événement plutôt qu'à l'art de la relation, et par l'expérimentation d'une installation de l'ordre de l'art dramatique au sol, une forme artistique qui m'a été inconfortable au début.

J'ai aussi expérimenté une fragilisation de ma prémisse de base de supposer que de se centrer dans le cœur faciliterait la rencontre inuite/non-inuite, en découvrant des barrières systémiques qui freinent la qualité de la rencontre. Cela est arrivé par exemple au MNQ dans une rencontre qui a commencée par un sentiment de gratitude activée par un beau souvenir d'ouverture de mon cœur dans le grand Nord, devant la banquise. Cette résurgence de ce souvenir dans la rencontre a fait en sorte que je me suis permise de parler davantage de moi et Lydia (pseudonyme) s'est aussi ouverte en me parlant de sa vocation profonde comme interprète dans le système de la santé. Cependant, elle m'a aussi parlé de l'impossibilité de la mettre en pratique. J'ai ressenti une certaine désillusion en réalisant mes privilèges de pouvoir faire ce que j'aime dans mon environnement systémique, comparativement aux barrières rencontrées pour des Inuits, ce qui m'a apporté un inconfort et une remise en question de l'innocence de ma prémisse de base.

À titre d'exemple connexe, une réforme de politique en Colombie-Britannique a tenté un modèle « pour et par les Autochtones » dans des services en santé mentale, cependant plusieurs tensions

compromettent la sécurité culturelle des Autochtones notamment à cause de pressions néolibérales (Josewski, 2012). Des entrevues avec des organisations autochtones basées sur la communauté et un membre d'une autorité en santé et une revue critique des politiques avec le concept de la sécurité culturelle montre que l'attention sur l'efficacité des coûts des programmes priorise ceux qui ont des pratiques basées sur des données probantes et mesurables, et des traitements de santé mentale biomédicaux et basé sur des solutions à court terme, dont la vision occidentale individuelle ne respecte pas le contexte socio-historique et politique des Autochtones. De plus, la réforme a entraîné la re-centralisation de 52 autorités locales de santé dont six autochtones (citant le Ministère des services de santé de la Colombie-Britannique, 2001). Cela entraîne une séparation des espaces où les décisions sont prises majoritairement par des gestionnaires, avec des représentants autochtones pour l'intervention, loin des lieux de pratique. Des programmes qui traitent du sujet du contexte socio-historique de la santé mentale sont donc à risque de ne pas être financés. De plus, la sécurité de l'emploi est aussi à risque en considérant le double rôle de travailler pour le gouvernement tout en voyant son pouvoir d'émancipation autochtone opprimé. Considérant ces influences systémiques plus larges, l'intérêt de considérer plusieurs types de recherches, telles qu'empiriques, culturellement pertinentes et décolonisatrices (Prussing, 2014) dans l'élaboration de politiques (Ferrara, 2018) s'avère particulièrement important, tel que discuté plus tôt dans le cadre conceptuel de la rencontre culturelle.

La gratitude lors de la rencontre basée sur le cœur a donc augmenté l'intensité de la vie dans ma rencontre avec Lydia, en lui permettant de s'exprimer, mais cette intensité s'est épuisée en diminuant l'impression de pouvoir de vie dans ce champ relationnel ressenti comme une impasse qui nous a dépassé dans notre rencontre. Parler du moment de cette fragilité ressentie dans la face a donc été une occasion de réfléchir sur des instants où un potentiel de changement de direction de la fabulation est présent et fragile dans chaque rencontre.

Fragilité et potentiel d'une production créative de la rencontre entre les disciplines

L'analyse microsystemique de la rencontre, en tendant vers la représentation rationnelle de cette perte de pouvoir, peut aussi être comprise comme un mouvement d'une force contraire

à l'expansion de la vie, affectée par le contexte de la recherche en sciences humaines. Ce mouvement traduit le conformisme aux étapes conventionnelles de la recherche avec un terrain, un cadre analytique, une analyse et une discussion. Cela amène le devenir du projet dans une orientation représentationnelle des façons dont la rencontre s'est produite, qui ressort de manière plus évidente dans le sommaire de l'analyse qui fixe la fragilité du projet dans des moments qui semblent perdre de leur potentiel de changer de direction. Cependant, pris dans ce retour critique qui parle de la danse créative entre la représentation et la non-représentation, ce mouvement représentationnel peut aussi être interprété comme une façon de reprendre mes repères académiques, donc comme une pratique culturelle signifiante (Hall, 1997/2003) des sciences humaines. Il s'agit donc d'un instant potentiel de changer de direction dans la fabulation du devenir de mon projet. Cette vision de mon rôle d'auteur prend une nouvelle dimension ayant le potentiel d'aller dans une fabulation fragile de pratique à vocation politico-épistémologique. Cette danse entre la représentation et la non-représentation rejoint l'idée de la tendance à la stabilité et à l'ouverture créative qui se joue dans le même champ relationnel (Boehler & Massumi, 2015), ici, sur ce que cette recherche interdisciplinaire en sciences humaines appliquées, basée sur l'art, a le potentiel de créer. Pour cela, une réflexion critique sur deux éléments généraux de mon récit permettra un mouvement de recul pour le positionner ensuite dans des éléments culturels et systémiques plus larges. Cet exercice est en auto-anthropologie, une pratique du rôle d'écrivain de la rencontre pour la rendre assez conceptuelle et parlante aux communautés savantes comme contribution au savoir (Strathern, 1987), tel que vu dans la section sur le constructivisme et l'interdisciplinarité appliquée. En recherche-création, les données autoethnographiques permettent de faire le pont entre la démarche personnelle de l'artiste et son contexte culturel (Fortin, 2006). Si l'interdisciplinarité peut s'apparenter à l'image d'une clé pour ouvrir la porte d'un problème de terrain (Glaserfeld, 1988), la recherche-création peut représenter le trou de la serrure : un espace de non-savoir porteur d'une adéquation avec les complexités de la vie du terrain. La prochaine section est une réflexion sur l'espace d'un trou dans la rencontre inuite/non-inuite.

Réflexion sur l'espace d'un trou dans la rencontre inuite/non-inuite

Habiter la marge mouvante entre autonomie et collectivité

L'identification à une collectivité peut permettre à des personnes marginalisées de se regrouper pour défendre leur espace (Zournazi & Massumi, 2015). Cependant, si la recherche se base seulement sur la représentation collective d'un peuple marginal, par exemple celui des Inuits dans le système régulier des services de santé, il y a un risque de rigidifier le discours entraînant le potentiel d'une réaction de peur qui va à l'encontre des intérêts de cette collectivité. À l'inverse, exprimer son autonomie revient à promouvoir sa liberté, mais si l'intérêt est trop fort pour soi, cela risque d'aller contre ses propres intérêts. Un problème survient aussi lorsque la personne s'identifie seulement à sa collectivité, puisque celle-ci risque alors de se couper d'alternatives pour se relier au monde différemment. Il y a donc un équilibre à trouver et à chercher constamment entre l'autonomie et la collectivité (Zournazi & Massumi, 2015).

L'événement participatif comprend donc deux enjeux liés à l'identité. Le premier enjeu est la tendance à se laisser prendre par son identité, le « je » dans l'événement : la personne se retire de la globalité de l'événement, plus grande que la somme des identités des gens (Manning, Manuscript soumis pour publication). Ce retrait est néanmoins fréquent dans le sens où l'événement participatif peut affecter les gens au point de se sentir vulnérable. Des forces destructives de changement ont le potentiel d'agresser et de provoquer un déséquilibre trop important pour quelqu'un. Dans ce cas, avoir une zone de confort à l'extérieur de l'événement est un réflexe parfois nécessaire et sain (discussion au Reading group du Sense Lab le 26 octobre 2015). Un deuxième enjeu de l'art participatif est la tendance thérapeutique que peut prendre un événement, dans le sens où les conditions invitent les gens à s'exprimer dans leur individualité (Manning, Manuscript soumis pour publication). Pour la contrer, il est nécessaire de se questionner en amont sur les conditions pouvant amener l'événement au-delà de la somme des individualités. Sinon, le risque est que chacun se laisse prendre dans son individualité ou que l'événement se fasse prendre par les individualités des gens. Cette problématique se retrouve aussi dans l'écriture sur un événement participatif, puisqu'il est impossible d'écrire de manière consensuelle. Une stratégie est alors de rendre compte le plus possible de la collectivité de

l'événement, et écrire devient alors une certaine perte de sa propre voix (discussion au Reading group du Sense Lab le 26 octobre 2015).

Dans mon projet, une grande part de la démarche a été orientée sur moi dans la manière dont j'ai vécu la rencontre inuite/non-inuite. Plusieurs conditions ont contribué à ce phénomène. Tout d'abord, l'autoethnographie est une méthode qui cherche à étudier l'expérience culturelle à partir d'une expérience personnelle, tel que vu dans le chapitre sur la méthodologie. J'ai donc été particulièrement attentive sur la façon dont mes rencontres se sont déroulées avec les participants Inuits de l'étude.

Deuxièmement, les conditions éthiques d'anonymat des participants pensées au début du projet ont influencé ce que j'ai dévoilé des rencontres dans l'écriture de la thèse. Une grande part des rencontres demeure invisible dans l'écriture des événements, par soucis de préserver l'anonymat dans des communautés où les réseaux des gens s'entrecroisent facilement. J'ai aussi eu la crainte de mal représenter les paroles des gens à partir de ma perspective sans avoir prévu de permettre aux gens de s'identifier s'ils le souhaitent, ce qui aurait permis de valider leurs points de vue de la rencontre. Ceci est une grande limite, mais aussi un potentiel de ma recherche. La limite est de ne rendre visible que ma perspective de rencontres beaucoup plus riches que ce qui est relaté dans le récit de ma thèse et de prétendre en même temps d'étudier une rencontre dont l'autre partie n'a même pas de voix validée dans l'écrit. Cette limite est particulièrement dérangement dans une épistémologie qui prône la connexion et la voix des Autochtones dans la recherche. Cependant, cette limite est aussi le potentiel d'accéder à la profondeur et à la complexité d'une perspective de la rencontre pour se rendre compte de celles de l'expérience de chaque humain, qui demeurent inaccessibles dans la rencontre des gens en présence les uns des autres. Plus cette profondeur et cette complexité sont inaccessibles, plus l'imaginaire de l'autre projeté dans la rencontre est potentiellement grand, avec le pouvoir des représentations visibles mobilisé dans la rencontre inuite/non-inuite. Le ressenti et l'intuition dans la rencontre ont d'autant plus d'importance pour sentir les répercussions des imaginaires mobilisés dans ce champ relationnel. Cette limite éthique a aussi influencé la délimitation du terrain, avec le consentement des participants de la rencontre pendant six mois et la création qui s'est poursuivie en parallèle au bénévolat. La poursuite de l'exploration artistique sur mes rencontres de terrain, alors que j'ai fait l'expérience d'autres rencontres en parallèle au MNQ a suscité de la frustration de ne pas

pouvoir les utiliser dans la recherche. Cependant, cette différence a aussi permis de rendre compte de l'aspect éphémère de mon étude sur un terrain de six mois en faisant ressortir le danger de la représentation fixe de ce terrain dont j'ai vu la transformation dans mon vécu des rencontres postérieures. Cela a aussi eu comme effet d'observer dans la pratique, l'effet d'un dispositif de recherche en contraste avec les rencontres sans intention de recherche.

Enfin, l'orientation sur mon expérience artistique dans la démarche a aussi été modulée par trois regards disciplinaires différents entre mes codirectrices et moi. Ma perspective de la pratique artistique est ancrée dans l'art-thérapie. Ce regard a été croisé avec celui de ma directrice, psychologue de formation et professeure en psychoéducation ainsi qu'avec celui de ma codirectrice, chorégraphe, philosophe, ainsi que praticienne et théoricienne de l'art relationnel. Alors comment mon regard art-thérapeutique a-t-il influencé la démarche dans le rapport entre autonomie et collectivité dans le projet?

En art-thérapie, un état d'accueil et de réception de l'œuvre produite est une manière de dépasser la personne dans son individualité en s'ouvrant à l'inconnu porté par des éléments symboliques et d'autres aspects tels que la composition, les couleurs, les médiums utilisés et la texture de la création. Cette relation à l'œuvre peut relever d'un inconscient collectif selon l'approche jungienne et de ce qui se présente dans le « ici et maintenant » dans l'expérience du client dans le contexte de la thérapie, avec une approche gestaltiste (Duchastel, 2016). En d'autres termes, il y a un certain détachement de l'artiste face à son œuvre pour écouter ce qu'elle a à communiquer, de manière non-verbale et affective, comme si celle-ci avait une vie autonome indépendante de l'artiste. Dans le projet, cette démarche de jouer avec la symbolique avec une approche psychodynamique est comprise comme une façon d'augmenter l'accès à ce qui est vécu inconsciemment ou implicitement dans les rencontres, de manière intentionnelle, comme un dialogue affectif et intuitif avec ces représentations qui sont changeantes et non fixées. Ce travail d'exploration symbolique a été effectuée de manière intentionnelle en relation avec le contexte des rencontres, même si celle-ci a été différée dans l'espace et le temps. Des représentations ont été mobilisées ainsi que la métaphore, mais de manière spontanée et transitoire. Ce n'est donc pas, de mon point de vue, une démarche purement représentationnelle puisque j'ai laissé le pouvoir transformateur de la création me former tout en cherchant à rester en connexion avec le terrain. Au contraire, j'ai usé de beaucoup de prudence, voire trop, dans la

représentation des échanges collectifs dans le terrain, tel que discuté plus haut pour des raisons éthiques.

Maintenant que ces conditions systémiques ont été identifiées, qu'est-ce que le dispositif de ma recherche dans son ensemble peut-il créer à propos de l'art de la rencontre inuite/non-inuite dans le milieu de la santé? Trois aspects seront discutés : le trou dans la hiérarchie en recherche et en intervention, le silence comme un trou potentiel de la parole, puis un espace potentiel dans le rapport au territoire.

Un trou dans la hiérarchie en recherche et en intervention

Pour identifier les potentialités collectives de la pratique artistique dans mon projet, l'intuition a guidé l'identification d'un moment vécu le plus intensément pour moi mais aussi dans l'évolution globale du projet au MNQ et à l'université. Il s'agit du passage de l'installation participative de la position suspendue à la position au sol. Lors de ma familiarisation à la suite de ce passage, un geste m'a amenée à exprimer de la haine pour la recherche-crédation. Ce geste a eu lieu juste après avoir représenté plusieurs visions personnelles de la rencontre interculturelle dans les soins de santé à partir de mon souvenir de la prestation de services dans un CLSC au Nunavik, puis d'autres expériences personnelles et imaginées à partir de mes connaissances sur le sujet. Je les ai représentés avec des collages de tissus noirs et blancs sur une grille d'acier tout en étant attentive sur la façon dont les carrés de tissus, coupés et modifiés, ont rencontré la forme de la grille en dessous. Après un bon moment d'exploration de la sorte, il a été temps de les expérimenter sur l'installation au sol. Tout a perdu son sens. Le collage s'est transformé en sculpture dont on peut faire le tour, déconstruisant tout mon travail au sujet de mes représentations à partir de la notion de hiérarchie. Sur la plaque d'acier posée au sol, non seulement la grille est beaucoup plus intéressante en forme de sculpture, mais la grille laissée en deux dimensions a perdu aussi son sens en pouvant en faire le tour. Par conséquent, la création elle-même a apporté une rupture dans mon intention personnelle d'étudier le système de la santé dans le projet. En d'autres termes, sans hiérarchie, la création, c'est le chaos en recherche : j'haïs la recherche-crédation!

Cependant, ce geste d'une grande intensité affective a eu plusieurs répercussions dans ma posture vis-à-vis la collectivité dans le projet tant dans le contexte inuit qu'à l'université. Le

projet s'est d'abord construit sur l'idée d'investiguer sur l'expérience de la rencontre inuite/non-inuite dans le contexte de leurs soins de santé. Une personne cadre au MNQ rencontrée au début du projet m'a parlé d'*empowerment*, bien que non défini par elle, puis Sarollie m'a encouragée tout le long à concentrer le projet sur l'art plutôt que sur le système de la santé. Ce passage au sol a déconstruit, voire détruit l'idée de mon attachement à étudier le système de la santé dans la rencontre inuite/non-inuite. Suivant ce geste, je me suis préparée à présenter l'installation participative sous forme de performance au colloque « Creating space » portant sur l'art dans le milieu de la santé. Ce geste m'a aidée à mieux intégrer l'idée que la création puisse mener à rien qui n'ait à voir avec les soins de santé ou même avec le sujet de mon doctorat, soit la rencontre inuite/non-inuite. Cette possibilité a d'ailleurs été soulignée dès le premier événement participatif en identifiant, avec beaucoup d'émotions vécues en retrait chez moi, l'écart entre l'œuvre et mon intention de recherche sur la rencontre inuite/non inuite.

Lors de mon prochain passage au MNQ, j'ai pu mieux intégrer et accepter le retour de Sarollie sur le fait d'abandonner le sujet du système de la santé et de se concentrer sur l'art, lorsque nous nous sommes rencontrés pour préparer le dernier événement participatif. Dans leur revue de littérature sur le concept de la sécurisation culturelle, Simon Brascoupé et Catherine Waters (2009) font la différence entre, d'une part, un continuum entre la compétence culturelle et la sécurité culturelle et d'autre part, une conceptualisation de la sécurité culturelle comme un autre paradigme dans lequel le rapport de pouvoir est inversé. La sécurité culturelle est lorsque le bénéficiaire autochtone se sent en confiance dans les services qu'il reçoit. La sécurisation culturelle concerne tant le système de la santé que celui de la recherche (Gouvernement du Canada, 2007). En me concentrant sur la création lors de ce passage au sol, cela a impliqué de renoncer à toute ma préparation académique pour le projet, à mes intérêts personnels pour mon sujet, mais également à ceux de ma directrice à l'université de Montréal. Ce passage au sol de la représentation symbolique de mon intérêt de recherche a donc rompu en un seul geste mon identification personnelle au projet. C'est aussi ce geste qui a potentiellement ouvert mon écoute plus incarnée de Sarollie, lorsqu'à notre rencontre subséquente je lui ai demandé s'il serait pertinent de demander aux participants de discuter sur « ce que les intervenants devraient savoir », tel que proposé par ma directrice. Comme au début du projet, il m'a rappelé d'éviter le sujet du système de la santé et de me concentrer sur la création.

Puis, ce sujet de « ce que les intervenants devraient retenir » est revenu dans les commentaires de ma directrice sur le récit écrit de ce retour critique. Répondre à cette proposition passe d'abord par définir l'intervention. Selon Couturier (2005), intervenir réfère à des éléments flous et divers de l'action professionnelle, qu'il compare au langage « schtroumpf ». La dimension relationnelle, la praxis, est invariable, ainsi qu'une coaction interdisciplinaire entre intervenants et une asymétrie positionnelle où le « bon client est celui qui accepte d'être intervenu » (p. 272). De plus, les manuels qui traitent d'intervention témoignent d'une difficulté à définir ce qu'on entend par intervenir et tendent alors à prescrire ce qui doit être fait, sans distinguer clairement ce en quoi consiste l'intervention (Nélisse, 1997). Le projet d'une recherche interdisciplinaire cherche néanmoins à modéliser les contextes dans lesquels l'intervention a lieu, à travers une « effectivité descriptive » et « sa capacité à nous permettre de représenter » les contextes (Le Moigne, 2002, p.29). Dans ce cas, la légitimation du savoir revient à ce que les connaissances soient adéquates au contexte dans lequel l'intervention a lieu, impliquant un questionnement moral et factuel de cette adéquation (Le Moigne, 2002). Certains intervenants sont plus « techniques », utilisant des automatismes, tandis que d'autres sont plus intuitifs, en réfléchissant sur leurs actions (Schön, 1994).

Dans mon projet, j'aimerais attirer l'attention sur la danse entre la technique et l'intuition dans l'intervention. Pour ce faire, deux perspectives sont possibles : l'une technique, l'autre intuitive. Pour les intervenants de types « techniques », les principaux repères de mon parcours autoethnographique issus de mes trois regroupements d'analyse sont représentés et adaptés dans des termes pragmatiques (figure 27). Ceux-ci incluent des exemples dont je discute dans cette section.

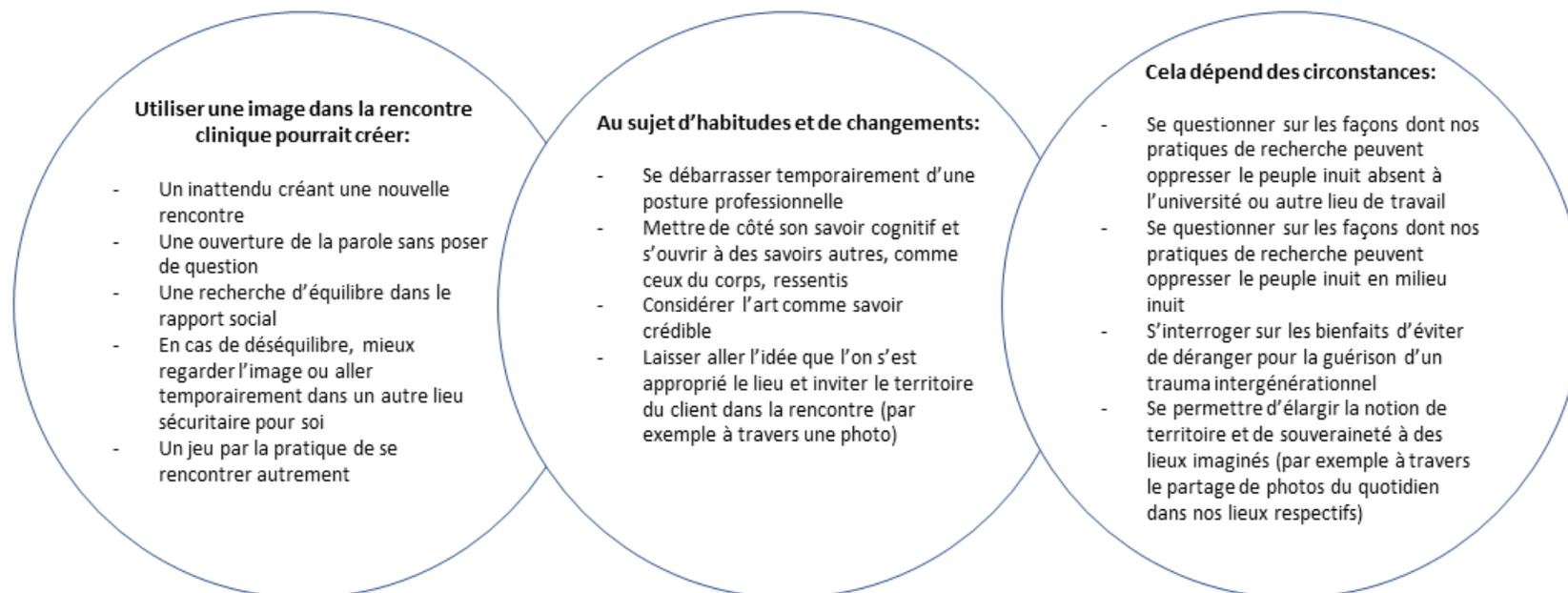


Figure 27. Repères pratiques à partir de mon parcours autoethnographique

Puisque l'intervention est aussi une forme d'art clinique, dans « l'art de la rencontre », l'intuition est aussi mobilisée. La danse consisterait donc à ressentir comment se déroule une situation de rencontre inuite/non-inuite. Si une fragilité s'exprime dans la face de la rencontre au sens goffmanien, c'est-à-dire ressentie comme un malaise, un inconfort ou une tension palpable, ce moment est potentiellement générateur d'une posture de protection et de conformisme chez les gens en présence, diminuant l'intensité de la vie au moment présent (tel que vu dans la théorie de l'affect avec la micropolitique au début de ce chapitre). Par contre, ce moment de fragilité contient aussi le potentiel de changer de direction en voyant la situation avec une distance créative, permettant de régénérer un mouvement vers la vie. Il y a donc une danse entre vivre, avec un effort de vision créative de la situation, et faire, en se remettant dans des automatismes de l'intervention. Selon Stevenson (2012), il serait souhaitable de rechercher plus de mouvement vers la vie dans la prestation des soins pour les Inuits, plutôt que de leur demander de collaborer au projet d'être en vie, notamment pour la prévention du suicide, mais aussi considérant la notion de *care* qui se base sur la relation dans les soins (tel que vu en introduction).

Pour répondre à la question de susciter plus de vie dans la rencontre, nous avons touché plus tôt³⁵ la frustration d'une membre d'une communauté maorie qui a exprimé son désarroi en demandant : comment leur santé pourrait-elle s'améliorer sans souveraineté? En d'autres termes, le fait de s'intéresser au contexte de vie plus large de la personne au-delà du contexte de soin, tel que recommandé dans les meilleures pratiques (Brooks-Cleator et al., 2018) et dans des stratégies pour des soins équitables (Browne et al., 2016), pourraient adresser la façon dont la personne conçoit sa souveraineté autochtone en lien avec sa santé. En effet, une façon de voir ce terrain souverain serait par exemple, rappelons-le, dans des lieux ré-imaginés de liens intergénérationnels sur des lieux en particulier, tel que soutenus par le moyen de la photo (Pedri-Spade, 2016).

³⁵ Voir Smith (2012) dans le cadre conceptuel de la rencontre autour de l'art.

Avec les moyens technologiques des cellulaires, il serait aisément accessible de s'intéresser à des photos de ses proches, prises dans ses lieux de vie. Cela permettrait d'avoir accès à des modes de vie concrets, avec un pouvoir affectif sur le (ou la) clinicien(ne), notamment en ayant le potentiel de susciter des histoires narratives ajoutant de la vie tant pour la curiosité de l'intervenant pour sa propre vie, que pour l'opportunité au bénéficiaire de se réappropriier des façons de vivre sur son territoire à même le contexte de soins. À titre d'exemple, une ethnographie non-représentationnelle sur une expérience de camping au Nunavut relate que l'expérience de la pêche a été filmée avec plaisir par un homme inuit sur sa tablette (Vannini, 2015a). De plus, par réciprocité, cela ouvrirait la porte au bénéficiaire autochtone de s'enquérir des photos des proches de l'intervenant ou des parties de sa vie personnelle, pour apprendre à lui faire confiance en tant que personne. En effet, parmi les valeurs inuites des soins à Iqaluit, il est suggéré que l'intervenant(e) de santé soit prêt(e) à répondre à la question « qui es-tu? » (G. K. Healey, 2017).

Ce geste relationnel serait donc une façon de se réappropriier un espace de souveraineté dans les soins en permettant à la personne autochtone de décider comment elle se représente elle-même dans son territoire. De plus, ce serait aussi un acte de résistance en démystifiant des discours séparant autochtones et non-autochtones, comme si nous ne pouvions pas avoir de relation de convivialité telle que décrite dans des discussions sur des photos où des enfants anishinabeg et non-autochtones jouent ensemble ou figurent dans une même photo de famille (Pedri-Spade, 2016). Enfin, ce serait aussi un acte pragmatique qui ne prend pas beaucoup de temps pour se présenter dans le contexte clinique, allant dans le même sens que les stratégies de soins équitables de revisiter l'utilisation du temps (Pedri-Spade, 2016), avec le potentiel d'humaniser davantage les soins, ce qui répondrait à l'impression négative d'une vision impersonnelle de la médecine occidentale (Conseil canadien de la santé, 2012a). Ce changement pourrait déstabiliser des habitudes de pratiques d'intervenants, en étant une porte vers l'inconnu d'une discussion sur une photo de nature personnelle, mais le bénéfice du risque en vaudrait plus en matière du potentiel de faire émerger une occasion d'affirmation de souveraineté pour le ou la bénéficiaire autochtone.

Un autre aspect touchant l'idée d'un trou en recherche et en intervention, relève du contexte de recherche dont le principal élément à retenir serait l'apprentissage d'abandonner une intention

personnelle et systémique de la recherche au profit des intérêts du contexte Inuit de la recherche. Si le « bon client est celui qui accepte d'être intervenu » comme le soutient Couturier (2005, p. 272), le bon intervenant, ou chercheur avec un projet appliqué, serait celui qui accepte d'être le récepteur des intérêts du client. En d'autres termes, il m'a fallu beaucoup de temps avant de lâcher prise sur l'idée d'investiguer sur le système de la santé malgré l'orientation répétée dans le milieu inuit d'explorer plutôt la création dans le projet. Accepter de lâcher-prise semble signifier pour moi un geste de transfert de pouvoir dans la relation, dans lequel le lien de confiance s'établit et permet de tendre vers un mouvement de sécurisation culturelle. La sécurité culturelle est effectivement un résultat de confiance déterminé par la personne autochtone ou le milieu autochtone recevant un service d'une institution comme le système de la santé ou le système de la recherche (Brascoupé & Waters, 2009; Gouvernement du Canada, 2007). Le trou dans la hiérarchie constitue donc un potentiel de liberté par rapport au lien hiérarchique du système de la recherche entourant la direction du projet. Ce trou est actif dans la mesure où il m'a permis de résister à la tentation de me laisser prendre par les forces systémiques en jeu, ouvrant à plus de potentiel pour les intérêts du contexte inuit de la recherche. Cela rejoint un principe de l'épistémologie inuite, soit de répondre aux intérêts exprimés par la communauté (G. Healey & Tagak, 2014b). Cependant, la recherche d'un certain équilibre est constamment en travail, afin de répondre également à ma motivation personnelle dans le projet, avec la créativité comme trame de fond pour soutenir la connexion relationnelle collective autour du sujet de la rencontre inuite/non-inuite dans le projet.

Les principes de propriété, de contrôle, d'accès et de possession des données (PCAP) au Québec (Groupe de Travail des Premiers Peuples (GTPP), 2017) permettent la participation active des Autochtones aux recherches. Les valeurs sous-jacentes sont le respect, pour en honorer les différences tout le long de la recherche, l'équité, pour ce qui revient à chacun avec le partage des connaissances, la réciprocité, dans une relation mutuelle entre les communautés autochtones et l'équipe de recherche, puis la transparence, pour montrer la réalité de manière claire et complète. Ainsi, dans mon projet, cette recherche constante d'équilibre est mutuelle, avec la créativité comme intérêt principal dans l'organisme et la compréhension des influences systémiques dans la prestation de services sécuritaires pour faire avancer les connaissances et pour améliorer les services. En priorisant la création comme recherche, j'ai écouté les intérêts

du milieu inuit de la recherche à travers la collaboration. Cela a amené le sujet de la relation à la terre, qui rejoint le témoignage décolonisateur au sujet de la souveraineté autochtone liée à la santé (T. L. Smith, 2012) tel que discuté plus tôt dans la conceptualisation de la rencontre autour de l'art. Des membres de la communauté maorie ont dénoncé le fait d'ignorer cette question en ne l'intégrant pas dans le sujet de la recherche en santé. Cela déstabilise ma présupposition occidentale de la santé, qui n'intègre pas tout à fait la notion de souveraineté de mon peuple, mis à part la reconnaissance de privilèges en tant que citoyenne canadienne non-autochtone. Les principaux thèmes relevés dans la littérature scientifique sur la sécurité culturelle au Canada ne montrent pas clairement cette relation à la souveraineté dans les mots employés : la collaboration, le partenariat, le partage de pouvoir, le contexte plus large de la vie du bénéficiaire, l'environnement sécuritaire, la réflexion sur soi organisationnelle et individuelle, puis la formation pour les intervenants de la santé (Brooks-Cleator et al., 2018). Le rapport aux territoires fait partie du contexte de développement du concept de la sécurité culturelle en Nouvelle-Zélande (Ramsden, 2002), et fait partie de la compréhension des pratiques, mais pourquoi ce sujet n'est-il pas clairement visible dans les stratégies d'application du concept, possiblement caché sous les termes d'histoires locales et globales (Browne et al., 2016)? Le terme de la souveraineté ne figure pas non plus directement dans les thèmes principaux des revues de littérature au Canada (Brooks-Cleator et al., 2018) et à l'international (Kurtz et al., 2018).

Un autre aspect connexe a été la déstabilisation de mes présuppositions en matière d'indigénéité, au niveau de la notion de la communauté et des lieux de souveraineté. En voulant collaborer avec des communautés inuites éloignées dans l'espace, je me suis retrouvée à définir la communauté des gens au MNQ qui sont liés de manière plus proche avec les communautés inuites des participants de la recherche. Définir une communauté en particulier peut effectivement poser un défi dans les principes institutionnels de recherche pour répondre aux intérêts de la communauté quand celle-ci provient de plusieurs lieux et communautés autochtones (Carlson, 2017). Une suggestion est de définir indirectement la communauté créée autour du sujet de recherche, telle que des académiciens indigènes et des activistes, soient des personnes avec qui la chercheuse a été en relation. Le lieu de souveraineté rejoint aussi les relations entre les membres de la communauté, sur les terres autochtones, à travers des liens

recr  s, ré-imaginés, tels que discutés dans la conceptualisation de la rencontre autour de l'art, par exemple en utilisant la photographie (Pedri-Spade, 2016) ou, de manière plus générale, des lieux ré-imaginés dans l'espace institutionnel (T. Smith, 2012).

Enfin, le trou dans la hiérarchie de l'intervention ferait aussi échos au besoin du lien de confiance avec les supérieurs hiérarchiques afin de permettre la flexibilité nécessaire à l'adaptation à une clientèle culturellement diversifiée (Cohen-Emerique, 1993; Maillet, Lamarche, Roy, & Lemire, 2015). La compétence culturelle et la sécurisation culturelle en ce qui concerne les soins pour les Autochtones requiert aussi un engagement à tous les niveaux organisationnels, tel qu'indiqué par exemple en Australie, en Nouvelle-Zélande (Koptie, 2009; Lévesque et al., 2015; Ramsden, 2002; Victorian Government Department of Human Services, 2008) et au Canada dont le Québec, à travers de multiples initiatives d'adaptation des services de santé (Conseil canadien de la santé, 2012a). Cependant, le geste destructeur de la hiérarchie dans l'installation lors du passage au sol, s'est accompagné ensuite d'une remise en question de la compétence lors de mon analyse avec un sentiment de perdre la face. Ce changement de posture pourrait rejoindre l'idée de ramener plus d'intérêt envers la vie des bénéficiaires Inuits en matière de santé comme dans la prévention du suicide (Stevenson, 2012). Dans le dernier événement participatif au MNQ, j'ai effectivement commencé par assumer ma vulnérabilité dès le début de la rencontre. Après des tentatives échouées de bâtir des ponts interculturels, dans ce champ relationnel propre à cette rencontre, l'Aînée Alasie a affirmé par des gestes son refus de ces ponts, avec la préservation des limites physiques de sa représentation de sa communauté et de l'Inuktitut parlé et écrit dans nos interactions. Cette rencontre s'est terminée sur une ouverture où elle s'est exprimée sur l'importance de préserver sa langue.

Le silence comme un trou porteur d'une parole

Un autre élément marquant qui a émergé du passage au sol de l'installation participative a été de taire le son des panneaux d'acier suspendu en les déposant par terre. Ce geste de préserver le silence plutôt que de le laisser faire du bruit a mobilisé en moi toute une série de questionnements sur ma perception d'un silence dans ma famille et sur mon rapport à ce qui est tu dans le champ de forces concernant la colonisation dans mes rencontres avec des Inuits au MNQ.

Cette décision de mettre les panneaux au sol a été soutenue par mon habitude au caractère silencieux de ma pratique en arts visuels. J'ai aussi associé le son des panneaux à ce que je ne voudrais pas entendre dans ma famille et à de la colère, comme le bruit d'un tonnerre. Le prochain pas que j'ai fait au MNQ a été lors de ma rencontre avec Sarollie lorsque je lui ai présenté mon installation pour la première fois, avec la position des plaques au sol. Après avoir mobilisé en retrait des souvenirs familiaux associés au déni de blessures intergénérationnelles des premières et seconde guerres mondiales, je me suis sentie plus ouverte à laisser tomber le sujet du système de la santé comme objet de recherche lors de cette rencontre avec Sarollie, tel que vu dans la section précédente. Reviennent en moi maintenant les souvenirs des embûches rencontrées lors de la mise en place du projet au CLSC, à l'hôpital ou au MNQ avec des intervenants de la santé, dues à des problèmes logistiques. Il n'y a pas nécessairement de lien de cause à effet, mais ces événements me semblent intuitivement reliés. Lors de cette discussion avec Sarollie, j'ai pressenti que l'accent sur l'art, en silence, peut contenir toute expérience indicible, que ce soit sur le contexte de la santé ou non. Alors que nous parlons du prochain événement participatif au MNQ, je suis mon habitude d'art-thérapeute d'être ouverte à l'idée que les gens parleront s'ils le veulent, du sujet de leur choix.

Le silence reconnu dans la relation, comme un trou assumé, ou un espace vide où tout est possible, est-il une condition d'ouverture de l'événement participatif suivant au MNQ? Selon l'anthropologue Larkin (2013), les infrastructures telles que les inventions technologiques, ont des qualités sensorielles et corporelles qui jouent dans la poésie, avec le rêve de progrès qu'elles évoquent et qui leur confère un pouvoir politique à partir du pouvoir affectif de ce rêve. Dans le cas de l'installation, le grondement des panneaux suspendus, une fois « tu » pourrait donc avoir été une condition matérielle de l'événement avec des potentialités affectives. Rappelons l'exemple de la micropolitique de Massumi (McKim & Massumi, 2015) dans lequel une expression de colère collective par une manifestation peut entraîner une rigidité du camp adverse. La rigidité des panneaux sonores, dont le son évoque un grondement et de la colère, peut aller dans ce sens de désir de protection qui me dépasse au niveau collectif dans mes rencontres au MNQ.

Avec ce mouvement de « taire » le son de l'œuvre, le passage au sol a été indissociable de la vulnérabilité ressentie d'inclure mon corps comme lieu de savoir dans la recherche. Cela allait

contre mes habitudes cognitives en matière d'épistémologie. Suite à une familiarisation avec ma vulnérabilité face à l'art en recherche, pour la première fois, dans le prochain événement participatif au MNQ, j'ai commencé l'événement en reconnaissant ma vulnérabilité. Cette posture a été nouvelle dans mes rencontres. Mon analyse m'a amenée à réfléchir sur le potentiel de ce nouveau mode d'entrée dans la rencontre inuite/non-inuite. Dans l'installation créée à l'université, le passage au sol a aussi changé la position corporelle. De debout, avec une position des bras apportant plus de distance sur l'œuvre, mais avec un son plus fort, le corps est passé à des positions impliquant davantage la globalité du corps. Ainsi par terre, il n'y a plus de son, mais le corps est plus présent, l'indicible porté par le corps. Ce mouvement du corps pourrait avoir été une condition d'activation du passage d'un mode de pensée plus stable et répétitif, à une pensée instinctive plus créative (Boehler & Massumi, 2015).

En débutant l'événement dans une posture interne de vulnérabilité, ce petit geste du passage corporel au sol a possiblement été une condition d'ouverture de la rencontre avec Alasia. Rappelons que dans cette rencontre, Alasia s'est exprimée sur le sujet de la préservation de l'inuktitut. Pour Qumaq (2010), un linguiste Inuit, « dire vrai » est traditionnellement associé à la prise de parole, mais aussi à un acte moral. Que le contenu du message soit bon ou mauvais, ce qui importe est que celui qui parle exprime ce qu'il pense réellement, à partir de sa propre expérience ou alors à partir d'une personne digne de foi ou non, ce qui est donc précisé. Cela implique aussi que le mensonge détourne l'essence même de prendre la parole. Cela ne reflète pas nécessairement la pensée de tous les Inuits, mais peut-être (nous ne pourrions jamais être sûrs) que dans le contexte de cette première rencontre avec Alasia, ce geste d'assumer ce silence a aussi porté le potentiel du caractère trompeur de se faire habituellement prendre par nos représentations respectives de la colonisation dans ce champ de forces relationnelles historiques lors d'une première rencontre inuite/non-inuite. Par se faire prendre, j'entends une puissance du faux allant en sens contraire à l'élan de vie, diminuée par la culpabilité en réaction de peur de la colère de l'oppression due à la dynamique du rapport colonial.

Le potentiel activé par le passage au sol a par la suite tranquillement ouvert la voie sur une expansion de la vie, vers un potentiel politique que je n'ai pas soupçonné en moi. Plusieurs petits gestes ont suivi dans le temps. En retrait des événements, la littérature scientifique d'une autoethnographie sur le silence familial à propos de la seconde guerre mondiale en psychologie

(Rober & Rosenblatt, 2017) et sur le silence et l'art dans la réconciliation au Canada, de la perspective de la diversité culturelle (Mathur, Dewar, & DeGagné, 2011) m'ont aidée à m'équiper pour mieux recevoir et assumer ces moments de silence dans ma famille et dans mes relations avec les gens au MNQ. La documentation de mon processus autoethnographique m'a aussi engagée à « dire vrai » dans la recherche. Puis, à plus long terme, je me suis surprise à partager avec aisance, sans culpabilité ni romantisme sur le peuple inuit, le documentaire « Inuk en colère » de la réalisatrice Inuk Alethea Arnaquq-Baril (2016) dans mon réseau social sur facebook. Ce documentaire traite avec finesse et humour de la pratique ancestrale de la chasse en attirant l'attention internationale sur le besoin de préserver la culture inuite et de reconnaître les savoirs ancestraux pour la faune et l'environnement pour une économie durable à l'international. De plus, avant ce passage au sol, je n'avais pas l'habitude de prendre la parole dans mon entourage sur des sujets politiques délicats comme celui-ci. Le changement du passage au sol a été provoqué par la participation d'une artiste multidisciplinaire, Csenge Kolozsvári, qui a permis avec gentillesse une coupure de mon besoin de me reconnaître dans le travail. Elle a facilité l'écart entre l'œuvre et moi, telle un « radical libre » (Manning, Manuscript soumis pour publication). Le déséquilibre provoqué m'a permis de découvrir de nouvelles potentialités à l'événement. Ce geste de partage du documentaire, inattendu, semble illustrer un petit pas liant la micropolitique et la macropolitique (McKim & Massumi, 2015), compte-tenu des actions internationales relatées dans le documentaire.

Enfin, le silence comme un trou dans la communication entre l'utilisation de l'inuktitut et du français lors de cet événement participatif avec Alasia remet en premier plan le rêve en action d'un peuple émancipé. Selon l'intellectuel émérite inuit Taamusi Qumaq (2010), la préservation de la langue est inhérente à la volonté de liberté, tel que l'indique le titre de son autobiographie « Je veux que les Inuit soient libres de nouveau ». Parmi ses nombreuses actions de résistance aux pressions politiques des gouvernements canadiens et québécois sur la vie des Inuits, l'un de ses apports est d'avoir contribué à préserver sa culture et sa langue en composant un dictionnaire de plus de 15 000 entrées de l'inuktitut utilisé à Puvirnituq et dans la région. Son action a été portée par l'idée que le peuple Inuit *retrouvera* le contrôle entier de son système d'enseignement. Son dictionnaire permettrait alors de faire la synthèse entre les savoirs traditionnels et les connaissances nécessaires à la vie contemporaine lorsque le temps sera venu.

Le titre du dictionnaire a d'ailleurs été changé pour rejoindre les jeunes, de *Inuit uqausituqangit*, « Les mots anciens des Inuit » à *Inuit uqausillaringit*, « Les véritables mots des Inuit » (p.19-20). En effet, selon lui les jeunes parlent un inuktitut appauvri et ils ne saisiraient peut-être pas que le suffixe *-tugaq*, « anciens », est plus nuancé en inuktitut : « quelque chose (ou quelqu'un) qui existe depuis longtemps mais qui garde toujours sa pertinence » (p.19). De plus, la traduction « véritables » sous-tend l'idée traditionnelle de dire « vrai ». Dans son dictionnaire, « dire vrai » est dans la définition de *uqaqtuq*, « il/elle parle » : « Une personne, en disant qu'elle dit vrai, parce qu'elle ne dit que son idée, cette personne dit donc quelque chose de bon ou de mauvais » (1991 cité dans Qumaq, 2010, p.22-23).

Son discours ne reflète pas celui des tous les Inuits, mais il est basé sur un devenir et il porte aussi l'idée du vrai basé sur l'expérience de vie. Ayant lui-même vécu la transition entre le mode de vie traditionnel et contemporain, sa parole et son acte politique de créer le dictionnaire portent à mon esprit l'idée de la puissance affective du faux, du devenir, d'une infrastructure possible vers laquelle il a associé le « vrai » de son vécu. Cela rejoint une littérature scientifique des dix dernières années sur la continuité culturelle en milieu autochtone, notamment par l'affect, le désir, les relations, le corps, l'intimité et la vulnérabilité, pour rééquilibrer l'attention sur les discontinuités largement documentées (Henzi, 2018, juin). Ce dernier événement participatif m'a aussi amenée à mieux écouter les communautés autochtones au sujet des terres non-cédées de Montréal.

Un espace actif dans le rapport au territoire

Si le documentaire de Arnaquq-Baril (2016) attire l'attention internationale sur les Inuits en région arctique, avec le besoin de les écouter comme gardiens de l'écologie locale avec des répercussions mondiales, un autre documentaire sur la recherche scientifique arctique m'a informée de dynamiques mondiales semblables qui me dépassent (Sardet & Murray, 2018). L'analyse goffmanienne m'a aiguillée sur la difficulté de mener une recherche en contexte autochtone avec les impératifs de temps et d'expectatives relationnelles avec les communautés. J'ai attribué cette difficulté à mes débuts dans le parcours de la recherche en milieu autochtone, mais le documentaire « Tuvaq – À l'orée de la Banquise » (Sardet & Murray, 2018) m'a rappelé que c'est un phénomène pandémique, même pour une équipe de recherche internationale menée

par un chercheur expérimenté et connu de la communauté inuite. Le lire, le vivre et le ressentir dans un documentaire n'a pas le même pouvoir affectif. Je suis au fait de l'importance de créer des relations avec les communautés autochtones depuis le début de mon projet de maîtrise, il y a 14 ans, mais je suis rassurée (et inquiète à la fois) de voir qu'un projet de recherche scientifique à plus grande échelle passe aussi par ces pressions entre la productivité et le relationnel.

Si l'art relationnel d'un projet participatif semble porter un message d'espoir en recherche, la recherche-crédation fait aussi face aux pressions d'un livrable culturel pour la société dans une économie marchande (Manning, 2016a). Dans un contexte urbain, cette pression de produire des œuvres publiques pour différencier une ville sur la scène internationale va à l'encontre de l'attention envers les gens sur place, particulièrement avec des phénomènes de gentrification dans les quartiers centraux, ce qui est décrié par le *New BC Indian Art and Welfare Society Collective* (2015). Le projet *Underlying States* de ce collectif a été de proposer un processus de *unreconciling public art*, avec une série de dessins de cadavre-exquis grands formats dans des abris-bus à Vancouver, en insistant sur les disjonctions entre les dessins. L'idée de cet inconfort de ne pas avoir une société unie à travers la réconciliation suggère dans leur projet que cet espace de disjonction est porteur d'une dynamique bénéfique pour la société.

À Montréal, l'art-thérapeute mohawke Megan Kanerahtenha :wi Whyte (2018)³⁶ conclut son projet de recherche de maîtrise sur l'idée que d'être dans l'une ou l'autre culture est souffrant, considérant les influences du contexte de vie contemporain, et que le mieux est de se concentrer sur l'espace entre les deux. Elle s'est inspirée de l'image de la ceinture wampum à deux rangs, servant de traité historique entre les peuples européens et les Premières Nations, pour illustrer que les deux peuples partagent le même espace, avec deux épistémologies différentes dans le contexte de la recherche. L'important pour elle, à la fin de son processus heuristique basé sur l'art, est de se positionner dans l'espace entre les deux. Mon projet est aussi allé dans ce sens. L'espace entre les plaques, le trou du silence dans la relation, mais aussi l'espace en soi d'un non-savoir de la recherche-crédation et du potentiel de l'affect dans la rencontre ont émergé dans mon projet. Ces thèmes ressemblent à ceux d'autres projets de recherche-crédation, tels que

³⁶ Aussi basé sur la présentation de sa recherche lors de la 39^e conférence de l'Association canadienne d'art-thérapie « Art therapy : Mending what is broken between us » en octobre 2018.

l'identité queer comme vecteur de non-savoir (Sardelis, 2018, avril), le silence des possibles dans la création et savoir habiter par le regard (Martelly, 2018, avril), dynamiser la société par la puissance des corps plutôt que travailler sur la réconciliation (Forget, 2018, avril), habiter la frontière à travers l'autofiction (Rosso, 2018, avril), puis produire de la recherche qui dérange (Grandena & Landry, 2018, avril).

Enfin, pour penser le pouvoir des représentations inuites et non-inuites en matière de territoire dans la rencontre, un trou créatif peut prendre la forme de la déterritorialisation dont parle Appadurai (2005). La déterritorialisation correspond à des fils de sens dans une structure fluide de significations et de communication dans un lieu imaginaire. L'ethnographie s'intéresse alors à un espace imaginaire déterritorialisé dans un contexte globalisé. Cette perspective permet une vision de plus de connectivité entre le lieu de la rencontre au MNQ et le contexte globalisé. Tout en reconnaissant le pouvoir local des Autochtones comme gardiens des terres ancestrales, cela a le potentiel de rétablir leur pouvoir sur le monde de manière globalisée, par exemple en reprenant de la visibilité dans le marché international des peaux de phoque (Arnaquaq-Baril, 2016).

Dans la même lignée de pensée, l'amélioration du capital politico-symbolique de la préservation d'une langue autochtone peut être facilitée dans des conditions favorables de développement économique, comme c'est le cas de la revitalisation de la langue huronne-wendat à Wendake (Dorais, 2011). Pour ce peuple en particulier, l'utilisation de la langue huronne-wendat ne fait pas de sens au niveau de l'émancipation financière puisque celle-ci est déjà atteinte. Les limites culturelles de cette communauté sont moins visibles comparativement aux allochtones de la région. La revitalisation de la langue prend donc un sens au niveau de la création d'un nouvel espace interculturel, ré-imaginé et basé sur des traditions re-crées, pour des fins d'amélioration du capital politico-symbolique, notamment sous la forme de revendications territoriales. En termes d'affect, ce mouvement imaginé va dans le sens d'une augmentation du potentiel affectif qui va avec la revitalisation de la langue pour ce peuple. Le cas de l'inuktitut semble différent en demeurant l'une des langues autochtones les plus vivantes (Chartier, 2018). Cependant, à en croire Alasie, Qumaq (2010) et des chercheurs en contexte Inuit (G. Healey & Tagak, 2014b; Tagalik, 2010) l'importance de préserver la langue de l'inuktitut semble bien actuelle dans les

enjeux politico-symboliques de la continuité culturelle inuite dans un contexte déterritorialisé plus large.

Limites de la recherche et considérations éthiques

Les limites de la recherche sont son caractère non généralisable, la place intermédiaire du MNQ dans le système de la santé et la séparation spatiale des Inuits et des non-Inuits dans les lieux étudiés (MNQ et université). L'autoethnographie évocatrice utilisée n'est pas généralisable, mais elle se base sur le principe de la résonance pour rejoindre les vies des lecteurs. Dans la démarche autoethnographique du projet, j'ai aussi senti que le cadre de la recherche a limité les échanges lors de mes rencontres avec des Inuits au MNQ, notamment en attirant l'attention sur ma propre expérience.

Le projet de recherche a reçu l'approbation éthique du Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences de l'Université de Montréal (Annexe 2), incluant la validation de l'affiche du projet (Annexe 3) et le dépliant pour le consentement oral des participants de l'étude (Annexe 4). J'ai aussi obtenu l'approbation verbale de la directrice du MNQ, Céline Laforest, suite à l'évaluation éthique soumise au Centre de santé Inuulitsivik. L'éthique a fait partie intégrante du projet et des réflexions entourant l'identification et l'anonymat des personnes impliquées ont été présentées, tant dans le respect des relations que dans le rôle de chacun dans le projet.

Conclusion : le rêve d'une créativité « civilisante »

Cette conclusion a été inspirée du titre créatif du livre de John Ralston Saul (2014) :

For the last hundred years, Aboriginal peoples have been making a comeback – a remarkable comeback from a terrifyingly low point of population, of legal respect, of civilizational stability. A comeback to a position of power, influence and civilizational creativity... The comeback

Si Ralston Saul parle d'un mouvement à partir de l'histoire, avec le suspense d'un retour, on sent aussi dans le titre de l'autobiographie de Qumaq (2010) l'affirmation d'une vision projetée dans le devenir de son peuple avec l'atmosphère d'un retour: « Je veux que les Inuit soient libres de nouveau ».

L'une des caractéristiques des recherches non-représentationnelles est de ne pas viser à résumer les connaissances acquises puisque cet exercice chercherait à représenter les connaissances du projet, ce qui tendrait à fermer leur potentiel de mouvement dans un processus. Je réfléchirai donc aux formes que mon projet pourrait créer, dans les espaces organisationnels du MNQ et des institutions telles que le système de la santé et l'université, puis plus largement dans la société. Pour ce faire, une réflexion préalable portera sur les différentes phases du projet dans son ensemble pour présenter une intégration des apprentissages au sujet de la sécurité culturelle.

Réflexion sur les différentes phases du projet sous l'angle de la sécurité culturelle

Et si la sécurité culturelle était un espace d'autodétermination imaginé, imaginaire et actif? L'analyse de la rencontre inuite/non-inuite avec le concept de la « face » (Goffman, 1973)³⁷ a permis d'identifier des moments de vulnérabilité qui ont marqué des passages particulièrement marquants dans mon parcours autoethnographique. Nous avons vu que la sécurité culturelle est un processus allant de la conscience culturelle, avec la reconnaissance d'une différence culturelle, en passant par la sensibilité et la compétence culturelles, qui relèvent surtout des intervenants, pour aboutir à la sécurité culturelle perçue par le (la) bénéficiaire autochtone comme un service digne de confiance, incluant toute son expérience dans le système

³⁷ Inspiré par l'expression « perdre la face » au sens commun.

dans le contexte d'une rencontre clinique. La sécurité culturelle est donc systémique, tant autour que dans l'interaction intervenant-bénéficiaire. L'une des caractéristiques principales est la confiance du (de la) bénéficiaire autochtone, et par conséquent, le pouvoir dans la rencontre est partagé entre l'intervenant(e) et lui (elle)³⁸.

Dans le projet, j'ai vécu un processus de transformation au sujet de la sécurisation culturelle en matière de recherche. Mes résultats concernent surtout mon processus d'apprentissage du développement d'un lien de collaboration et de confiance avec le milieu inuit du MNQ, soit une évolution qui s'apparente à celui de la sécurité culturelle en contexte institutionnel académique. L'attention centrale sur la création pourrait avoir favorisé cet apprentissage dans le projet.

Au niveau de la recherche, le rôle du (de la) chercheur(e) activiste en matière de décolonisation est de théoriser des outils pour mieux comprendre l'agentivité et le changement social, en matière de politiques, de psychologie et de pédagogie de la lutte en travaillant dans l'intersection entre la communauté et l'académie (Smith, 2012). Je vois donc mon rôle dans la poursuite de la conceptualisation de la sécurité culturelle, avec un outil pragmatique qui est mon histoire vécue à partir de l'intersection entre le milieu inuit et l'université. Le développement de la collaboration implique un partage du pouvoir sur un projet commun. Dans ce projet de recherche, notre intérêt central a été celui de la création. Inspirée par Smith (2012), qui conçoit le milieu académique de manière à penser comment habiter des zones de changement dans l'institution pour rompre la reproduction de pratiques coloniales, mon affirmation serait d'imaginer le concept de la sécurité culturelle en tant qu'espace créatif permettant cette transformation.

Cela dit, je ne veux pas sous-entendre que la sécurité culturelle ait été atteinte dans mon projet, puisque je m'allie à Smith (2012) qui affirme que la décolonisation est toujours dans un état incomplet, en processus actif. Je veux souligner le processus d'apprentissage, avec différents moments, non-linéaires, qui incluent la conscience culturelle, la sensibilité culturelle, la

³⁸ Rappelons les principales caractéristiques de la sécurité culturelle dans le contexte canadien (Brooks-Cleator, 2018) : 1) la collaboration et le partenariat, 2) le partage de pouvoir, 3) adresser le contexte plus large de la vie du bénéficiaire, 4) l'environnement sécuritaire, 5) la réflexion sur soi, organisationnelle et individuelle, et 6) la formation pour les professionnels de la santé.

compétence culturelle et des allers-retours entre méfiance et confiance, dans la formation de liens de collaboration vers la sécurité culturelle.

Au niveau institutionnel, cela pourrait prendre la forme d'initiatives telles que les Ruches d'art, des ateliers d'arts communautaires, ouverts, gratuits et non-dirigés (Chainey, 2018; Timm-Bottos, 2017). Le développement de ces « tiers-lieux », c'est-à-dire un espace liminal entre chez-soi (traduction libre de « home », le premier lieu) et le lieu de travail (second lieu) (Chainey, 2018), a pris une expansion rapide au Canada depuis 2011, avec l'ouverture de 114 ateliers à travers les provinces, dont 50 au Québec (Timm-Bottos, 2017). Ceux-ci transforment la pratique de l'art-thérapie au niveau publique pour adresser des symptômes psychologiques qui ne peuvent plus être compris en termes de psychopathologies individuelles, mais comme des problématiques qui sont de plus en plus exprimées en tant que normes culturelles (Timm-Bottos, 2017). Ce type d'atelier se retrouve dans des quartiers ou des institutions (ex : musées, universités, etc.) pour offrir aux gens « un lieu où ils peuvent établir des liens entre eux, se faire entendre davantage, renouveler leur amour l'un pour l'autre et trouver leurs propres solutions communautaires en s'appuyant sur la recherche universitaire » (p. 94). Ce modèle est cohérent avec les sciences indigènes en se reposant sur la subjectivité, l'histoire (traduction libre de « story »), la narration et les métaphores profondes et riches des cérémonies et histoires indigènes (Timm-Bottos, 2017). Des activités à l'extérieur, par exemple dans le jardin de la Ruche d'art de Saint-Henri, ont été menées spécifiquement sur le thème de la décolonisation avec des cercles de paroles, et un guide pratique a été développé pour que d'autres ateliers semblables puissent avoir lieu (Concordia University's Art Hives Network, 2018).

Dans le cadre de cette recherche, des barrières logistiques ont entravé la mise en place d'activités artistiques en milieu hospitalier ou en CLSC, notamment au sujet des rencontres entre intervenants non-inuits et bénéficiaires inuits. Des limites au niveau des horaires, du rythme rapide de travail et des ressources humaines ont été rencontrées, même si un intérêt a été exprimé par les personnes rencontrées. Ces mêmes limites ont aussi entravé la possibilité d'étudier la rencontre entre intervenants non-inuits et bénéficiaires inuits au MNQ. Par contre, cela n'exclut pas la possibilité d'intégrer des espaces de création dans ces organisations, basés sur le modèle des Ruches d'art, en visant la population générale, autochtone et non-autochtone. Ces lieux

seraient propices pour des activités décolonisatrices dans le cadre de formations pour les intervenants, dans leurs lieux de travail.

Au niveau de la rencontre entre intervenants non-autochtones et bénéficiaires autochtones, le retour critique de cette recherche a permis de proposer un autre espace, imaginaire et utile en termes de pratique décolonisatrice pour la sécurité culturelle. Inspirée par l'utilisation de photos dans un cadre intergénérationnel décolonisateur (Pedri-Spade, 2016), l'utilisation de photos de cellulaires comme moyen de se présenter, permettrait d'humaniser les soins lorsque la situation le permet. Cela serait une occasion pour le (la) bénéficiaire autochtone de se représenter de la manière dont il (elle) veut, avec une porte d'entrée à l'intervenant pour mieux connaître son contexte de vie. Considérer le contexte de vie fait effectivement partie des meilleures pratiques de la sécurité culturelle (Brooks-Cleator et al., 2018). De plus, la personne autochtone aurait l'occasion de se représenter sur le territoire où elle habite, amenant donc symboliquement son propre territoire de vie dans celui de la rencontre clinique, où il s'agit du territoire quotidien du (de la) clinicien(ne).

Dans mon parcours autoethnographique, j'ai été amenée à réfléchir sur le pouvoir du lieu sur la rencontre. Ce geste symbolique appellerait donc une réciprocité de l'intervenant(e), en montrant également des images de sa vie à l'extérieur de son travail, mais aussi une entrée en relation qui invite un partage de pouvoir. Rappelons l'impact de validation pour une personne autochtone avec un geste qui peut paraître insignifiant pour un intervenant. De la même manière que de mentionner les pensionnats autochtones peut être validant selon un témoignage d'un autochtone (Browne et al., 2016), dépendamment des circonstances, introduire la notion de territoire pourrait aussi avoir un impact plus grand dans la perception de la qualité du service pour la personne autochtone que dans la perception de l'intervenant(e), pour qui cette question de souveraineté a beaucoup moins d'impact sur sa vie.

En effet, ce geste de partager des photos a d'autres avantages en termes de micropolitique dans la rencontre clinique. Le risque d'homogénéiser les Autochtones se baserait sur celui de s'intéresser à la vie personnelle du bénéficiaire. Cette stratégie pourrait offenser une personne autochtone comme une personne non-autochtone : l'intuition d'utiliser ce geste se mesure donc dans les circonstances particulières de chaque rencontre. Par contre, les bienfaits du dérangement potentiel me paraissent plus intéressants en amenant le potentiel de personifier le

service et de rendre plus adaptées les recommandations cliniques au contexte de vie du (de la) bénéficiaire. De plus, considérant les multiples expériences différentes des Autochtones, que ce soit en termes de différentes catégories de classe, de genre, de nation ou de race, visibles dans une première rencontre, un risque demeure à fragmenter les Autochtones en sous-groupes.

Dans une perspective de décolonisation, Smith (2012) rappelle le danger de perdre de vue l'image globale des Maoris en tant que groupe indigène et marginalisé en Nouvelle-Zélande, avec le Traité de Waitangi qui protège leurs droits de se développer en tant que peuple et d'être traités en tant que citoyens égaux. Elle rappelle que des droits internationaux sont associés au terme « peuple » plutôt qu'à celui de « populations », notamment utilisé dans la littérature scientifique. En tant qu'activité internationale, la recherche s'inscrit donc dans ces discours politiques plus larges. Ainsi, dans le cadre microsystemique de la rencontre clinique, même si les deux interactants sont agents actifs et contraints par le système qui les entoure, le partage de photos aurait le potentiel d'intégrer un geste d'autodétermination autochtone reliant le territoire et la santé, à l'échelle d'une rencontre humaine.

En d'autres termes, l'impact de partager des photos en rencontre clinique pourrait paraître insignifiant aux yeux du (de la) clinicien(ne) et donc passer inaperçu et invisible. Cependant, le voir peut aussi être déstabilisant, en apprenant les éléments sombres de nos rapports systémiques et leur impact sur nos vies réciproques. Dans un contexte de trauma historique, le trauma vicariant, aussi appelé épuisement par compassion (Ferrara, 2018), n'est pas à négliger.

Ce travail de recherche rend visible les différents espaces et les différentes équipes pour développer du soutien dans ces moments d'apprentissage. Je n'ai pas eu, lors de mon terrain autoethnographique de 6 mois au MNQ, de témoignage d'expériences traumatisantes. Par contre, j'ai exploré comment l'art permet un espace d'expression libre ayant le potentiel de contenir des expériences de manière sécuritaire. Que ce soit dans l'espace intime de la création artistique, accessible à soi seulement même si exécuté dans un lieu social, ou que ce soit dans un espace de groupe, à deux, ou encore en retrait chez soi, plusieurs événements de la rencontre basée sur l'art ont été analysés au sujet de ces différents lieux favorisant une rencontre sécuritaire et saine, intégrant une gamme variée d'émotions. La séparation de ces espaces me semble être une condition qui a favorisé, pour moi, une transformation dans des lieux sécuritaires pour faire place à l'inconfort, me permettant ensuite de l'utiliser sans me sentir

menacée par des différences culturelles dans mes rencontres avec des Inuits³⁹. J'ai particulièrement réfléchi sur l'impact de mon intégration du cadre universitaire et socio-culturel sur mes rencontres avec des Inuits au MNQ. Considérant ces limites systémiques que nous portons dans la rencontre, et qui sont autour de la rencontre, dans l'absurdité de l'impuissance sur ces systèmes qui nous dépassent, pourquoi ne pas inventer autre chose?

Le prochain pas : apports potentiels du projet au MNQ, dans le milieu académique et pour les soins de santé

Dans une perspective micropolitique, c'est le prochain pas ou geste qui importe (Zournazi & Massumi, 2015). Le mouvement vers la vie, se sentir plus vivant, c'est accéder à un peu plus à nos propres potentiels, mais aussi aux potentiels dans une situation, et comme nous vivons ces situations, vivre plus se réalise dans la connexion et l'appartenance au monde. Donc ce que Massumi dit, en se basant sur Deleuze, c'est que si chacun s'affirme dans ce qui amène un peu plus d'intensité dans un mouvement vers la vie, il s'agit d'une participation vécue dans cette connexion qui ne se questionne plus, une sorte de foi dans le monde qui est alors empirique, éthique et créative. C'est aussi une connexion directe à un monde dans sa globalité au niveau macroscopique.

Pour conclure cette recherche qui a utilisé tant des créations d'art visuel, une installation participative et l'idée de « l'art de » la rencontre, je rappellerais deux gestes dans l'idée du prochain pas de mon expérience au MNQ. Vers la fin des ateliers, en voyant les dessins, peintures et estampes créées lors des ateliers, Sarollie a eu l'idée de les regrouper sous forme d'un livret, permettant aux gens sur place de le consulter. Que ce geste ait été fait ou non ce n'est pas l'intérêt ici, c'est plutôt l'expression d'une affirmation d'un potentiel découvert, dans une démarche de participation dans le monde.

³⁹ Voir par exemple la séquence du dernier événement participatif au MNQ avec mes tentatives échouées de faire des ponts culturels avec une Aînée, dont ses gestes ont été interprétés d'abord comme un rejet avant une expression de son autodétermination par la langue, qu'elle m'a fait comprendre à la fin de l'événement. La figure 26 résume les repères de mon cheminement autoethnographique à partir de l'analyse de moments charnières d'inconforts et de tensions vécues.

Un autre geste, suivi d'autres petits pas, me reviennent en tête. Sullivan (2010) suggère qu'une œuvre puisse parler d'une situation complexe avec la simplicité d'une image. Il s'agit ici de l'expérience d'une œuvre qui m'a reliée dans un lien d'amitié avec un Inuit pendant mon doctorat. C'est une sculpture que j'ai réalisée pour une exposition itinérante sur la réconciliation organisée par le Réseau des Ruches d'art à la fin de mon projet au MNQ⁴⁰, accompagnée d'un poème. J'ai demandé à cet ami Inuit de le traduire en inuktitut. Celui-ci a pris du temps pour le faire. Le questionnant, il m'a confié que quelque chose a changé en lui en le traduisant, et que c'est pour cette raison qu'il a pris du temps. Son expérience a été pour moi plus marquante qu'un simple geste d'entraide. Cet effet imprévisible m'a parlé de la connexion que l'œuvre peut susciter par elle-même. J'ai donc décidé de la partager (figure 28) en tant que prochain geste possible pour raviver le rêve d'un monde connecté, sans l'interpréter à ma façon afin de laisser vivre les connexions intuitives qui peuvent émerger dans chacun de nous. Cela m'évoque un risque, celui de croire dans le monde, qui m'est inconnu dans la localité de chaque lecteur et/ou lectrice. Mais je suis un peu plus confortable dans l'idée d'habiter le potentiel que ce geste créateur ne mène à rien, comme un trou dans la rencontre.

En la prenant en photo ce matin, le petit pas qui a formé ma pensée a été de réaliser que de préserver la sculpture en deux morceaux, le socle de pierre et le cadre de bois, implique de trouver l'équilibre adapté à son contexte pour qu'elle puisse se tenir. Je ne suis pas sûre de la garder sous cette forme, car cela demande un fond pour la maintenir en place. Peut-être va-t-elle passer dans la position au sol si ce support n'est pas là, ou plutôt chercher à être suspendue? Cela appellerait une autre reconfiguration de la pensée. Mais l'expérience de l'installer a été plus parlante que la photo figée, qui ne rend pas compte des gens qui sont passés, ni de l'espace au-dessus des barreaux. Et ce geste intuitif de rechercher l'équilibre sur la roche porte quelque chose qui a ouvert le sentiment d'être un peu plus en vie.

⁴⁰Organisée par le réseau des Ruches d'Art, dans huit lieux au Canada à partir de l'été 2017, pendant un an, à La Ruche d'Art de Saint-Henri à Tiohtià :ke (Montréal), Belleville (ON), Oshawa (ON), Winnipeg (MB), Vancouver (BC), Sheshatshiu Innu First Nation (NL), la nation Crie de Eastman (QC), puis à La Ruche du Musée des beaux arts à Montréal. Ma proposition a été des photos du processus de création de l'œuvre avec le poème « Finding the Space ».



Figure 28. Installation de la sculpture sur le balcon. Photo : Mélissa Sokoloff



Figure 29. Gros plan sur les mains. Source : Mélissa Sokoloff.



Figure 30. Installation de la sculpture à l'intérieur – Source : Mélissa Sokoloff

Finding the Space

Reconciliation as an act of love

Love, as an act of reconciliation.

Both hands have the same materials.

In the masculine one, lace is protected, as well as the precious dreams.

In the feminine one, lace is visible and vulnerable, as well as the shining dreams.

In the masculine, anger protests against abuse of power, and makes a move.

In the feminine, sorrow fears loss of dream, and makes a wave.

Are they reaching each other? Are they leaving each other?

The answer doesn't matter, as long as there is space for both within.

This is where the vision grows.

Initsamit Takunik

Sanajuviniut Uqautingit

Angiqatiginni nallinikmut

Nallinikmit angiqatiginni

Atjat sanajausilajut atjigigutsutik

Angutiuniqmit unigutinga sapummitsiaqtu, isumagalanganit

Arnaunirmit unigutinga takutsasiak ammalu nuqiqatsiagani, sivunitsaqasiagaluamisuni

Angutiunirmit, kavartuk akigartusuni kamanirlutunit, ammalu aulatsasuni

Arnaunirmit, pigasuartaminit piniartujagunnaigami, qaurijautijuk

Ikajuutisivaaq, qimautisivaak

Qanuilmangatik isumaalunnangituq, iniliursimaqatautigitik illummini

Taimaak sivumuatsiagunnaik angilivalliasuuk

L'amour est présent dans ce poème, comme dans ma prémisse de base du projet selon laquelle j'ai supposé que se centrer dans le cœur puisse faciliter la rencontre inuite/non-inuite. Ayant vécu de l'inconfort même après un moment de gratitude, je sens que cette posture soit insuffisante pour soutenir la rencontre. Des causes systémiques ont effectivement été soulevées qui m'ont fait vivre de l'embarras dans le potentiel inégal d'épanouissement de soi dans la collectivité. Dans sa globalité, cet inconfort a pris la forme de doutes ou de tensions de différentes intensités, me faisant vivre de la honte, de la culpabilité, du découragement, de la colère et de la peine. Ces émotions ne sont pas nouvelles dans ce champ de la relation coloniale, et le philosophe Jean-Paul Desbiens (1993) en a parlé il y a 25 ans en termes de dynamiques de recherche qui maintiennent la question autochtone ouverte dans le temps au Québec. Cependant, je suis consciente que la décolonisation est une pratique sans fin (Smith, 2012), et je m'appuie sur les propos de Janis Timm-Bottos, fondatrice du mouvement des Ruches d'art, qui affirme que ces tiers-lieux permettent la rencontre de gens pour « renouveler leur amour l'un pour l'autre et trouver leurs propres solutions communautaires en s'appuyant sur la recherche universitaire » (2017, p. 94).

L'angle d'analyse que j'ai choisi, celui de la « face », comme dans l'expression commune de « perdre la face », mais au niveau d'une situation de malaise dans une rencontre entre une ou plusieurs personnes dans la microsociologie de Goffman, ne m'a pas amenée à analyser spécifiquement les rapports homme-femme dans la rencontre inuite/non-inuite autour de l'art au MNQ. Des réflexions à ce sujet ont néanmoins eu lieu pendant le trajet de mes rencontres autour de l'art durant un an et demi au MNQ.

Ici, dans le poème et dans la sculpture, le féminin et le masculin ne sont pas nécessairement à prendre littéralement comme des identités personnelles, ni nécessairement comme des parties féminines et masculines à l'intérieur de soi. Ces deux mains, qui occupent une place vers les centres du trou, peuvent faire émerger une multitude de significations non prévisibles. Pour moi, en ce moment, elles parlent d'un terrain possible de relations. Cet espace du possible peut être conçu comme un lien inattendu dans une forme rigide, carrée, institutionnelle. Cet espace rond d'une vision au centre peut aussi paraître figé dans son pourtour et dans les limites du carré. Et si cela parlait de présuppositions sur l'indigénéité? Ou sur la rigidité supposée d'une institution colonisatrice? L'espace du possible, au centre, par lequel on peut imaginer d'autres espaces, me parle de la recherche d'un équilibre entre deux forces, au sein d'une relation. Le lieu importe, et l'angle de la prise de photo aussi : les barreaux derrière semblent montrer une impuissance, une sorte de prison. Mais l'expérience, sur place, de prendre la photo va au-delà de l'angle de vue figée en photo. On y voit un contexte de vie plus large, des passants qui déambulent, des automobiles qui passent, et le paysage change constamment. Impossible d'en faire part complètement. Et si cette expérience parlait de la recherche d'un espace relationnel nouveau dans l'institution? Un autre rapport au territoire derrière, au fond de l'image? Le socle de pierre, fort et irrégulier, issu de la terre, nous force à trouver un équilibre de manière créative. Comment cette image pourrait renouveler les compréhensions de l'application de la sécurité culturelle en termes de processus d'apprentissage? Les réflexions de mon retour critique, à propos d'un trou dans la hiérarchie en recherche et en intervention, du silence comme un trou porteur de parole et d'un espace actif dans le rapport au territoire m'amènent à affirmer quelques propositions.

Premièrement, dans les soins, prendre l'instant d'imaginer un espace théâtral entre les gens, avec des rôles stéréotypés que nous portons dans la rencontre inuite/non-inuite, comme s'ils étaient inventés. La distance artistique permet ce recul sur une scène permettant un espace de

jeu sans se prendre trop au sérieux et ajouter plus de vie à la rencontre. Les thèmes sont pourtant potentiellement explosifs : génocide, vol de terres, luttes anticoloniales. Mais la complexité et la multiplicité des expériences entraînent l'impossibilité de catégoriser une personne derrière les stéréotypes de son rôle. Pour développer une complicité, je propose l'absurdité de jouer en voyant l'image du costume que nous portons avec les représentations stéréotypées comme des habits, des costumes inuits et non-inuits qui font partie des structures stables d'oppression, et qui tuent la capacité d'agir avec plus de vie, pour ensuite voir ce qui peut émerger différemment. Voici quelques propositions d'autres espaces pour changer de costume : sortir du système pour créer l'occasion d'en parler ensemble, comme par exemple à travers des périodes organisées de marche santé autour d'une organisation. Permettre des espaces de retraits personnels, avec un environnement inspirant le calme et le retour sur soi suite à de rencontres particulièrement difficiles. Créer un espace pour réfléchir avec une personne dans le système. Un atelier artistique libre qui permettrait des rencontres informelles. Le nouveau bâtiment de Ullivik, anciennement le MNQ, contient différentes zones de rencontres, telles qu'une cuisine commune ouverte et un local à multiple fonctions possibles. Le mouvement des Ruches d'arts à Montréal est aussi un exemple de lieu de rencontre autour de la créativité. Et si le territoire était aussi celui des occasions de rester connectés dans des situations systémiques qui poussent à se dissocier?

Pour éviter de se faire prendre par les forces coloniales des représentations inuites ou non-inuites dans la rencontre, l'image d'un trou n'est donc pas une métaphore mais une recherche d'une action pragmatique pour passer d'une zone d'inconfort à une zone sécuritaire permettant de s'ouvrir à de nouveaux potentiels. Une certaine perte d'une partie de soi dans son identification à ses propres représentations imaginaires du Nord, ou à son identification trop forte à la collectivité, inuite ou non-inuite, provoque une baisse de l'intensité de la vie.

Ce projet de recherche contribue donc à apporter une dimension affective et pragmatique en tentant de rendre visible les passages d'un processus d'apprentissage au sujet des influences relationnelles, systémiques et personnelles sur les rencontres inuites/non-inuites dans un milieu inuit dans le milieu de la santé à Montréal. Ce récit autoethnographique est une histoire vécue et évocatrice, qui permet d'ajouter une dimension affective, différente des écrits plus conventionnels sur le sujet de la sécurité culturelle. L'évolution du projet m'a amenée à

rechercher un équilibre entre un mouvement d'interprétation et de représentation des rencontres, avec des mouvements d'ouvertures par l'exploration artistique.

Un autre apport de la recherche est au niveau conceptuel et méthodologique en réfléchissant sur le rôle de l'art dans cette rencontre et en utilisant une approche de création comme recherche. L'interdisciplinarité entre l'art participatif, l'art-thérapie, la sociologie, l'anthropologie et la philosophie a permis un regard plus complexe permettant de faire des liens pour développer de nouveaux espaces de transformation à partir du processus de rendre visible une transformation personnelle au sein de l'institution universitaire, de l'organisme inuit du MNQ et plus largement, sur le territoire de nos rencontres et où j'habite, à Tiohtià:ke (Montréal), une terre traditionnelle non-cédée et gardée par le peuple Kanien'keha:ka (Mohawk) qui a longtemps servi de rassemblement et d'échange entre les nations.

La danse entre la représentation et la non-représentation prend donc fin, mais continue avec les potentiels collectifs de l'imaginaire dans le geste d'un partage de l'expérience d'une œuvre, qui forme une relation humaine à la fois. Je terminerais donc (et poursuivrais) avec une pensée du microhistorien Carlo Ginzburg (2010, p. 12) au sujet de chaque histoire qui forme l'Histoire : « Nulle île n'est une île »... Enfin, je laisse la dernière parole à la poète Joséphine Bacon (2018, p.10), originaire de Pessamit :

Tu sais, petit frère

Personne ne vole

Les éléments sont humains

Une personne d'air

Une personne de feu

Une personne d'eau

Personne ne peut voler

La terre

Qui t'a vu naître

Personne ne peut voler

Ton sourire

Bibliographie

- Absolon Minogizhigokwe, K. (2011). *Kaandossiwin. How we come to know*. Halifax, Canada: Fernwood Publishing.
- Adelson, N. (2005). The embodiment of inequity. Health disparities un Aboriginal Canada. *Canadian Journal of Public Health, 96*, S45-S61.
- Anderson, T., & Thompson, A. (2016). *Assessing the social determinants of self-reported Inuit health in Inuit Nunangat*. (Catalogue No. 89-653-X). Repéré [le 4 juillet 2019] du site de Statistiques Canada: <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/89-653-x/89-653-x2016009-eng.htm>.
- Appadurai, A. (2005). *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, France: Payot.
- Ardenne, P. (2018). Repéré [le 25 juillet 2018] du site de Encyclopedia Universalis [, section encyclopedie-art_1_art_et_son_objet_creation_contemporaine] : <http://www.universalis-edu.com>
- Arnaquaq-Baril, A. (Writer). (2016). Inuk en colère. In A. Arnaquaq-Baril (Producer). Iqaluit, Canada: Unikkaat Studios.
- Association des art-thérapeutes du Québec. (2018). Définition de l'art-thérapie. Repéré [le 1er novembre 2018] de www.aatq.org
- Baba, L. (2013). *Cultural safety in First Nations, Inuit and Métis public health: Environmental scan of cultural competency and safety in education, training and health services*. Prince George, Canada: National Collaborating Centre for Aboriginal Health.
- Bacon, J. (2018). *Uiesh. Quelque part*. Montréal, Canada: Mémoire d'encrier.
- Benoit, C., Carroll, D., & Chaudhry, M. (2003). In search of a healing place: Aboriginal women in Vancouver's Downtown Eastside. *Social Science & Medicine, 56*, 821-833.
- Bergson, H. (1927/1970). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, France: Presses universitaires de France.
- Bochner, A. P., & Ellis, C. (2016). *Evocative autobiography. Writing lives and telling stories*. New York, NY: Routledge.
- Boehler, A., & Massumi, B. (2015). What a body can do. Dans B. Massumi (Ed.), *Politics of affect* (pp. 177-203). Cambridge, Angleterre: Polity Press.
- Brascoupé, S., & Waters, C. (2009). Cultural safety. Exploring the applicability of the concept of cultural safety to Aboriginal health and community wellness. *Journal of Aboriginal Health, 5*(2), 6-41.
- Brooks-Cleator, L., Phillipps, B., & Giles, A. (2018). Culturally safe health initiative: A scoping review. *Canadian Journal of Nursing Research, 50*(4), 202-213.
- Browne, A. J., & Fiske, J.-A. (2001). First Nations women's encounters with mainstream health care services. *Western Journal of Nursing Research, 23*(2), 126-147.
- Browne, A. J., Smye, V. L., & Varcoe, C. (2005). The relevance of postcolonial theoretical perspectives to research in Aboriginal health. *Canadian Journal of Nursing Research, 37*(4), 16-37.
- Browne, A. J., Varcoe, C., Lavoie, J., Smye, V., Wong, S. T., Krause, M., . . . Fridkin, A. (2016). Enhancing health care equity with Indigenous populations: Evidence-based

- strategies from an ethnographic study. *BMC Health Services Research*, 16, 544. doi:10.1186/s12913-016-1707-9
- Brunner, C., Massumi, B., & Manning, E. (2015). Immediation with Erin Manning. In B. Massumi (Ed.), *Politics of affect* (pp. 146-176). Cambridge, Angleterre: Polity Press.
- Carlson, E. (2017). Anti-colonial methodologies and practices for settler colonial studies. *Settler Colonial Studies*, 7(4), 496-517. doi:10.1080/2201473X.2016.1241213
- Chainey, R. (2018). *Art hives from coast-to-coast: Weaving a collective narrative*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada).
<https://spectrum.library.concordia.ca/983750/1/Chainey%20-%20CATS%20Final%20Research%20Paper.pdf>
- Chalmers, A. (1988). *Qu'est-ce que la science?* Paris, France: La Découverte.
- Chapman, O., & Sawchuk, K. (2012). Research-creation: Intervention, analysis and "family resemblances". *Canadian journal of communication*, 37(1), 5-26.
- Charles, D. (2018). Performance, art. *Encyclopaedia Universalis*. Repéré [le 25 juillet 2018] de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art>.
- Chartier, D. (2018). *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*. Montréal, Canada: Imaginaire Nord.
- Cohen-Emerique, M. (1993). L'approche interculturelle dans le processus d'aide. *Santé mentale au Québec*, 18(1).
- Cole, A., & McIntyre, M. (2008). Installation art-as-research. In G. Knowles & A. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 288-298). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Repéré [le 4 juillet 2019] de www.trc.ca
- Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse (CDPDJ). (2007). *Nunavik. Rapport, conclusions d'enquête et recommandations: enquête portant sur les services de protection de la jeunesse dans la baie d'Ungava et la baie d'Hudson*. Montréal, Canada: La Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse.
- Concordia University's Art Hives Network. (2018). *Community listening circles toolkit*. Repéré [le 5 juillet 2019] de Montréal:
https://arthives.org/sites/arthives.org/files/listening_circles_toolkit.pdf
- Conseil canadien de la santé. (2012a). *Empathie, dignité et respect : créer la sécurisation culturelle pour les Autochtones dans les systèmes de santé en milieu urbain*. Toronto, Canada: Conseil canadien de la santé. Repéré [le 15 mai 2013] de http://www.conseilcanadiendelasante.ca/rpt_det.php?id=437.
- Conseil canadien de la santé. (2012b). *Feuille d'information. Empathie, dignité et respect : créer la sécurisation culturelle pour les Autochtones dans les systèmes de santé en milieu urbain*. Toronto, Canada: Conseil canadien de la santé. Repéré [le 15 mai 2013] de http://www.conseilcanadiendelasante.ca/rpt_det.php?id=437.
- Corin, E. (2019). *Les Impatients: un art à la marge*. Montréal, Canada: Somme Toute.
- Couturier, Y. (2005). *La collaboration entre travailleuses sociales et infirmières. Éléments d'une théorie de l'intervention interdisciplinaire*. Paris, France: L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1985). Les puissances du faux *L'image-temps*. *Cinéma 2* (pp. 165-202): Les éditions de minuit.
- Denzin, N. K. (2014). *Interpretive Autoethnography* (2nd ed.). Los Angeles, CA: Sage.

- Desbiens, J.-P. (1993). *Comment peut-on être Autochtone?* Québec, Canada: Bibliothèque nationale du Québec.
- Dickson, G. (2000). Aboriginal grandmothers' experience with health promotion and participatory action research. *Qualitative Health Research, 10*, 188-213.
- Dirksemeir, P., & Helbrecht, L. (2008). Time, non-representational theory and the "performative turn" - towards a new methodology in qualitative social research. *Forum: Qualitative social research, sozialforschung, 9*(2).
- Dorais, L.-J. (2011). La revitalisation de la langue huronne-wendat: ré-imaginer l'interculturel. *Alterstice - Revue Internationale de la Recherche Interculturelle, 1*(1), i-viii.
- Duchastel, A. (2016). *La voie de l'imaginaire: le processus en art-thérapie*. Montréal, Canada: Les éditions Québec-Livres.
- Eisner, E. (2008). Art and knowledge. In J. G. Knowles (Ed.), *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 3-12). Los Angeles, CA: Sage.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social Research Sozialforschung, 12*(1).
- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019). Réclamer notre pouvoir et notre place. Le sommaire du rapport finale de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. Canada. Repéré [le 2 août 2019] du site de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées [, section des documents-rapport_final]: <https://www.mmiwg-ffada.ca>
- Ferrara, N. (1991). Luke's map of the journey: Art therapy with a Cree Indian boy. *Journal of child and youth care, 6*(3), 73-78.
- Ferrara, N. (1999). *Emotional Expression Among Cree Indians: The Role of Pictorial Representations in the Assessment of Psychological Mindness*. Londre, Angleterre: Jessica Kingsley Publishers.
- Ferrara, N. (2004). *Healing through art: Ritualized space and Cree identity*. Montréal, Canada: McGill Queen's University Press.
- Ferrara, N. (2015). *Reconciling and rehumanizing indigenous-settler relations*. London, OH: Lexington Books.
- Ferrara, N. (2018). Toward socially responsible policy development *In pursuit of impact: Trauma- and resilience- informed policy*. London, OH: Lexicon Books.
- Forget, W. (2018, avril). *Corps émeutier, corps en marge: une recherche-crédation ancrée dans la classe populaire*. Communication présentée au Colloque Figura, Savoir les marges: la recherche-crédation en contextes de marginalités, Montréal, Canada.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin & É. L. Gogueic (Eds.), *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 97-110). Québec, Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Fraser, S.-L., Hassan, G., & Rousseau, C. (2013). La psychologie interculturelle: un jeu de miroirs. *Revue québécoise de psychologie, 34*(2), 225-244.

- Gattermann, D. (1999). *Using art therapy with Aboriginal offenders*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada).
https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape7/PQDD_0007/MQ43687.pdf
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Ginzburg, C. (2010). *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*. Paris, France: Verdier.
- Glaserfeld, E. V. (1988). Introduction à un constructivisme radical. Dans P. Watzlawick (Ed.), *L'invention de la réalité: comment savons-nous ce que nous croyons savoir? Contributions au constructivisme* (pp. 19-43). Paris, France: Éditions du Seuil. (Ouvrage original publié en 1981).
- Goffman, E. (1961). Role Distance in *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction* (pp. 85-152). New York, NY: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne: la présentation de soi*. Paris, France: Les Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris, France: Les éditions de Minuit.
- Gosselin, P., & Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier & P. Gosselin (Eds.), *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de la recherche en pratique des arts*. Montréal, Canada: Guérin.
- Gouvernement du Canada. (2007). *Définition de "sécurisation culturelle"*. Repéré [le 15 mai 2013] de www.btb.termiumplus.gc.ca.
- Grandena, F., & Landry, P.-L. (2018, avril). *La guerre est dans les mots et il faut les crier: nommer nous-mêmes ce qui nous fait violence*. Communication présentée au Colloque Figura, Savoir les marges: la recherche-crédation en contextes de marginalités, Montréal, Canada.
- Griffin, C. J., & Evans, A. B. (2008). Embodied practices in historical geography: on historical geographies of embodied practice and performance. *Historical Geography*, 36, 5-16.
- Groupe de Travail des Premiers Peuples (GTPP). (2017). *Lignes directrices pour la recherche. Groupe de Travail des Premiers Peuples de l'Institut nordique du Québec*. Repéré [le 5 juillet 2019] de https://inq.ulaval.ca/docs/lignes_directrices_recherche_fr.pdf
- Hall, S. (1997/2003). Introduction *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Angleterre: Sage.
- Haozous, E. A., & Neher, C. (2015). Best practices for effective clinical partnerships with Indigenous populations of North America (American Indian, Alaska Native, First Nations, Métis, and Inuit). *Nursing Clinics of North America*, 50, 499-508. doi:10.1016
- Healey, G., & Tagak, A. (2014a). Piliriqatigiinniq 'working in a collaborative way for the common good': A perspective on the space where health research methodology and Inuit epistemology come together. *International journal of critical Indigenous studies*, 7(1).
- Healey, G., & Tagak, A. (2014b). Piliriqatigiinniq 'working in a collaborative way for the common good': A perspective on the space where health research methodology and Inuit epistemology come together. *International journal of critical Indigenous studies*, 7(1), 1-14.
- Healey, G. K. (2017). What if our health care systems embodied the values of our communities? A reflection from Nunavut. Repéré [le 17 juillet 2019] de <https://www.thearticinstitute.org/health-care-systems-values-communities-nunavut/>

- Henzi, S. (2018, juin). *Résurgence et relationalité : corps, récits, et épistémologies autochtones*. Communication présentée à l'École d'été du Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal, Montréal, Canada.
- Hill, G., Lalonde, C., & Hopkins, C. (2013). *Sakahàn : art indigène international*. Ottawa, Canada : Musée des beaux-arts du Canada.
- Hole, R. D., Evans, M., Berg, L. D., Bottorff, J. L., Dingwall, C., Alexis, C., . . . Smith, M. L. (2015). Visibility and voice: Aboriginal people experience culturally safe and unsafe health care. *Qualitative Health Research, 25*(12), 1662-1674. doi:10.1177/1049732314566325
- Holman Jones, S., Adams, T. E., & Ellis, C. (2013). *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Josewski, V. (2012). Analysing 'cultural safety' in mental health policy reform: Lessons from British Columbia, Canada. *Critical Public Health, 22*(2), 223-234.
- Kapitan, L. (2010). Art-based inquiry: An emerging paradigm in art therapy. In L. Kapitan (Ed.), *Introduction to art therapy research* (pp. 161-181). New York, NY: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kativik Regional Government (KRG), & Makivik Corporation (MC). (2012). *Parnasimautik (Plan Nunavik)*. Montréal, Canada: Avataq Cultural Institute. Repéré [le 17 juillet 2017] de <http://www.parnasimautik.com/fr/plan-nunavik-past-present-and-future/>.
- King, T. (2008). The Art of Indigenous Knowledge. A Million Porcupines Crying in the Dark. Dans J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 13-26). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Koptie, S. (2009). Irihapeti Ramsden : The public narrative on cultural safety. *First Peoples Child & Family Review, 4*(2), 30-40.
- Kovach, M. (2009). *Indigenous methodologies: Characteristics, conversations, and contexts*. Toronto, Canada: University of Toronto Press.
- Kurtz, D. L. M., Janke, R., Vinek, J., Wells, T., Hutchinson, P., & Froste, A. (2018). Health sciences cultural safety education in Australia, Canada, New Zealand, and the United States: A literature review. *International Journal of Medical Education, 9*, 271-285.
- Le Moigne, J.-L. (2002). Légitimiser les connaissances interdisciplinaires dans nos cultures, nos enseignements et nos pratiques. In Kourislsky (Ed.), *Ingénierie de l'interdisciplinarité. Un nouvel esprit scientifique* (pp. 28-36). Paris, France: L'Harmattan.
- Lemay, V. (2010). La propension à se soucier de l'Autre: promouvoir l'interdisciplinarité comme identité savante nouvelle, complémentaire et utile. Dans F. Darbellay & T. Paulsen (dir.) (Eds.), *Le défi de l'Inter- et Transdisciplinarité. Concepts, méthodes et pratiques innovantes*. Lausanne, Suisse: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Lessard, L., Bergeron, O., Fournier, L., & Bruneau, S. (2008). *Étude contextuelle sur les services de santé mentale au Nunavik*. Québec, Canada : Gouvernement du Québec. Repéré [le 16 juin 2014] de inspq.qc.ca.
- Lessard, L., Fournier, L., Gauthier, J., & Morin, D. (2015). Continuum of care for persons with common mental health disorders in Nunavik: A descriptive study. *International Journal of Circumpolar Health, 74*(1). doi:10.3402/ijch.v74.27186

- Lévesque, C. (2015). Peuples autochtones: la réconciliation passe d'abord par la reconnaissance. Dans Institut du nouveau monde (Ed.), *L'état du Québec 2017* (pp. 233-239). Montréal, Canada: Del Busso.
- Lévesque, C., Polèse, G., & Sokoloff, M. (2015). Définition, nature et portée du concept de sécurisation culturelle. Dans Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec (dir.) (Ed.), *Guide d'accompagnement pour le déploiement du modèle de la Clinique Minowé*. Wendake, Canada.
- Levin, R., & Herbert, M. (2004). The experience of urban Aboriginals with health care services in Canada. *Social Work in Health Care*, 39, 165-179.
- Lincoln, Y., Lynham, S., & Guba, E. G. (2011). Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences, revisited. Dans N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (4 ed., pp. 97-128). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Lofgren, D. E. (1981). Art therapy and cultural differences. *American Journal of Art Therapy*, 21(1), 25-30.
- Lu, L., & Yuen, F. (2012). Journey women: Art therapy in a decolonizing framework of practice. *The Arts in Psychotherapy*, 39, 192-200.
- Maillet, L., Lamarche, P., Roy, B., & Lemire, M. (2015). At the heart of adaptating healthcare organizations: developing a multilevel governance framework. *Emergence: Complexity and organization*. doi: 10.emerg/10.17357.03ec71f53f2d5b9105642fb36f20c406
- Maire, A., & Faye, M. (2011). Le bien-être et la santé autochtones. *Les cahiers du CIÉRA, Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones*, 8.
- Manning, E. (2015). Against method. In P. Vannini (Ed.), *Non-representational methodologies. Re-envisioning research* (pp. 52-71). New York, NY: Routledge.
- Manning, E. (2016a). Against method *The minor gesture* (pp. 26-45). Durham, NC: Duke University Press.
- Manning, E. (2016b). Artfulness. Emergent collectivities and processes of individuation. *The minor gesture* (pp. 46-63). Durham, NC: Duke University Press.
- Manning, E. (2016c). Postscript. Affirmation without credit *The minor gesture* (pp. 201-232). Durham, NC: Duke University Press.
- Manning, E. (Manuscript soumis pour publication). Experimenting immediation - collaboration and the politics of fabulation. In E. Manning, A. Munster, & B. M. Stavning Thomsen (Eds.), *Immediations*. London: Open Humanities Press.
- Martelly, S. (2018, avril). *Panel résister | lier*. Communication présentée au Colloque Figura, Savoir les marges: la recherche-crétion en contextes marginalisés, Montréal, Canada.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. Malden, MA: Polity Press.
- Mathur, A., Dewar, J., & DeGagné, M. (2011). *Cultivating Canada. Reconciliation through the lens of cultural diversity*. Ottawa, Canada: Aboriginal Healing Foundation. Repéré [le 17 juillet 2016] de <http://www.ahf.ca/downloads/cultivating-canada-pdf.pdf>
- Mattéi, J.-F. (2018). Culture. Le choc des cultures. Repéré [le 25 juillet 2018] de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-le-choc-des-cultures/>
- McKim, J., & Massumi, B. (2015). Of microperception and micropolitics. In B. Massumi (Ed.), *Politics of affect* (pp. 47-82). Cambridge, Angleterre: Polity Press.
- McNiff, S. (1998). *Art-based Research*. Londres, Angleterre: Jessika Kingsley.

- McNiff, S. (2008). Art-based research. In J. G. Knowles (Ed.), *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 29-40). Los Angeles, CA: Sage.
- Messier, F. (2019). "C'est un peu plus approprié de parler de génocide culturel", dit Trudeau *Radio-Canada*. Canada. Repéré [le 2 août 2019] du site de Radio-Canada [, section politique]: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1178557/rapport-enffada-premier-ministre-trudeau>: Société Radio-Canada.
- Mills, K., Creedy, D. K., & West, R. (2018). Experiences and outcomes of health professional students undertaking education on Indigenous health: A systematic integrative literature review. *Nurse Education Today*, 69, 149-158.
- Moosa-Mitha, M. (2005). Situating anti-oppressive theories within critical and difference-centered perspectives. Dans L. Brown & S. Strega (Eds.), *Research as resistance. Critical, Indigenous, and anti-oppressive approaches* (pp. 37-72). Toronto, Canada: Canadian's Scholars' Press.
- Narayan, K. (1993). How native is a "native" anthropologist? *American Anthropologist*, 95(3), 671-686.
- Nélisse, C. (1997). L'intervention : catégorie floue et construction de l'objet. In C. Nélisse (Ed.), *L'intervention : les savoirs en action* (pp. 17-43). Sherbrooke, Canada: Éditions GGL.
- Nizet, J., & Rigaud, N. (2005). *La sociologie de Erving Goffman*. Paris: La découverte.
- Nursing Council of New Zealand (NCNZ). (2011). *Guidelines for cultural safety, the Treaty of Waitangi and Maori health in nursing education and practice*. Wellington, Nouvelle-Zélande: Nursing Council of New Zealand.
- Olofsson, E., Holton, T. L., & Partridge, I. J. (2008). Negotiating identities: Inuit tuberculosis evacuees in the 1940s-1950s. *Études/Inuit/Studies*, 32(2), 127-149.
- Organisation nationale de la santé autochtone. (2008). *Cultural competency and safety : A guide for health care administrators, providers and educators*. Repéré [le 2 août 2014] de <http://www.naho.ca/documents/naho/publications/culturalCompetency.pdf>
- Paquin, L.-C. (2014). La méthodologie Méthodologie de la recherche-création. Repéré [le 6 juillet 2017] de http://lcpaquin.com/methoRC_methodologie.pdf.
- Pedri-Spade, C. (2016). Waasaabikizo: Our pictures are good medicine. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 5(1), 45-70.
- Prussing, E. (2014). Historical trauma: Politics of a conceptual framework. *Transcultural Psychiatry*, 51(3), 436-458. doi:10.1177/1363461514531316
- Qumaq, T. (2010). *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)*. Québec, Canada: Les presses de L'université du Québec.
- Ralston Saul, J. (2014). *For the last hundred years, Aboriginal peoples have been making a comeback – a remarkable comeback comeback from a terrifyingly low point of population, of legal respect, of civilizational stability. A comeback to a position of power, influence and civilizational creativity... The comeback*. Toronto, Canada: Penguin Group.
- Ramade, B. (2018). Installation. *Encyclopaedia Universalis*. Repéré [le 25 juillet 2018] de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/installation>.
- Ramsden, I. (2002). *Cultural safety and nursing education in Aotearoa and Te Waipounamu*. (Thèse de doctorat, Victoria University of Wellington, Nouvelle Zélande).

- https://croakey.org/wp-content/uploads/2017/08/RAMSDEN-I-Cultural-Safety_Full.pdf
- Reading, J. (2009). *Les déterminants sociaux de la santé chez les Autochtones: Approche fondée sur le parcours de vie*. Repéré [le 25 juillet 2018] de <http://www.parl.gc.ca/Content/SEN/Committee/402/popu/rep/appendixAJun09-f.pdf>.
- Rober, P., & Rosenblatt, P. C. (2017). Silence and memories of war: An autoethnographic exploration of family secrecy. *Family Process*, 56(1), 250-261.
- Rosso, K. (2018, avril). *Penser la recherche-crédation avec Gloria E. Anzaldúa*. Communication présentée au Colloque Figura, Savoir les marges: la recherche-crédation en contextes de marginalités, Montréal, Canada.
- Sardelis, J. (2018, avril). *La subjectivité queer peut-elle s'épanouir dans la recherche-crédation en milieu universitaire?* Communication présentée au Colloque Figura, Savoir les marges: la recherche-crédation en contextes marginalisés, Montréal, Canada.
- Sardet, N., & Murray, H. J. (Writers). (2018). Tuvaq - À l'orée de la Banquise. Dans Parafilms, U. Laval, & CNRS (Producer).
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif*. Montréal, Canada: Éditions Logiques.
- Sherwin, N. (1994). *Cross-cultural healing: Art therapy, acculturation and the Canadian Native*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada). https://www.academia.edu/924998/Cross-cultural_Issues_in_Art_Therapy
- Smith, T. (2012). Choosing the margins: The role of research in Indigenous struggles for social justice *Decolonizing methodologies. Research and Indigenous peoples* (2e ed., pp. 198-216). London, Nouvelle-Zélande: Zed Books.
- Smith, T. L. (2012). Conclusion: A personal journey *Decolonizing methodologies. Research and Indigenous peoples* (pp. 228-234). London, Nouvelle-Zélande: Zed Books.
- Société Makivik. (2018). Récupéré [le 28 juillet 2019] du site de la Société Makivik [, section fr-les_communautés] : <https://www.makivik.org>.
- Sokoloff, M. (2008). *Art-thérapie auprès d'adultes inuits en psychiatrie: Comment apprendre par l'expérience de l'art*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada). https://encore.concordia.ca/iii/encore/plus/C__SArt-th%C3%A9rapie%20aupr%C3%A8s%20d'adultes%20inuits%20en%20psychiatrie:%20Comment%20apprendre%20par%20l'exp%C3%A9rience%20de%20l'art__Orightrésult__U;jsessionid=6FD9D359761BCF8E62F9D41AA5C79AC2?lang=eng
- Sokoloff, M. (2014a). Colloque grandir: Art, recherche collaborative en contexte autochtone et art-thérapie sociale. *Bulletin de Dialog, Juillet-Août*, 9-15.
- Sokoloff, M. (2014b). L'intervention réflexive en art-thérapie. Le cas de l'exposition artistique. *Chantiers de l'intervention en sciences humaines*, 4, 90-99.
- Stevenson, L. (2012). The psychic life of biopolitics: Survival, cooperation, and Inuit community. *American Ethnologist*, 39(3), 592-613.
- Strathern, M. (1987). The limits of auto-anthropology. Dans A. Jackson (Ed.), *Anthropology at home* (pp. 59-67). London: Tavistock.
- Sue, D. W. (2001). Multidimensional facets of cultural competence. *The Counseling Psychologist*, 29(6), 790-821.
- Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in art education: A journal of issues and research*, 48(1), 19-35.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research. Inquiry in visual arts* (2nd ed. ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

- Tagalik, S. (2010). *Inuit Qaujimagatuqangit: The role of Indigenous knowledge in supporting wellness in Inuit communities in Nunavut*. Prince George, BC: National collaborating centre for Indigenous health. Repéré [le 25 juillet 2018] de www.nccah.ca
- Tester, F. J. (2006). Iglu to Iglurjuaq. In P. Stern & L. Stevenson (Eds.), *Critical Inuit studies. An anthology of contemporary arctic ethnography* (pp. 230-252). Lincoln, OR: University of Nebraska Press.
- The New BC Indian Art and Welfare Society Collective. (2015). unreconciling public art. In G. L'Hirondelle Hill & S. McCall (Eds.), *The land we are. Artists & writers unsettle the politics of reconciliation* (pp. 52-66). Winnipeg, Canada: Arp Books.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: Space/politics/affect*. London: Routledge.
- Timm-Bottos, J. (2017). Public practice art therapy: Enabling spaces across North America (La pratique publique de l'art-thérapie: des espaces habilitants partout en Amérique du Nord). *Canadian art therapy association journal*, 30(2), 94-99.
doi:10.1080/08322473.2017.1385215
- Vannini, P. (2015a). Enlivening ethnography through the irrealis mood: In search of a more-than-representation. Dans P. Vannini (Ed.), *Non-representational methodologies. Re-envisioning research* (pp. 112-129). New York, NY: Routledge.
- Vannini, P. (2015b). Non-representational research methodologies: An introduction *Non-representational methodologies. Re-envisioning research* (pp. 1-18). New York, NY: Routledge.
- Victorian Government Department of Human Services. (2008). *Aboriginal Cultural Competence Framework*. Melbourne, Australie: Victorian Aboriginal child care agency.
- Vivian, J. (2013). *Full circle: towards an Aboriginal model of art therapy*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada).
https://spectrum.library.concordia.ca/977982/1/Vivian_MA_F2013.pdf
- Vivian, J. (2018). Réconciliation: une réflexion sur le rôle de l'art-thérapie. *Canadian art therapy association journal*, 31(1), 43-48.
- Whyte, M. K. w. (2018). *Walking on two-row: Assessing acculturative identity through material interaction, an Indigenous art-based heuristic inquiry*. (Thèse de maîtrise, Université Concordia, Canada).
https://spectrum.library.concordia.ca/981725/1/Epp_MA_F2016.pdf
- Zournazi, M., & Massumi, B. (2015). Navigating movements. Dans B. Massumi (Ed.), *Politics of affect* (pp. 1-46). Cambridge, Angleterre: Polity Press.

Annexe 1 : Texte pour l'événement participatif #2

Intervenir auprès d'Inuits dans le milieu de la santé s'inscrit dans un historique de changements rapides et dans un système de santé porteur de valeurs. Comment se rencontrer malgré des codes culturels qui parfois diffèrent? Comment être en relation avec une personne en tenant compte de son expérience culturelle singulière? Mon œuvre participative, issue d'une recherche-crédation doctorale, vise à faire réfléchir sur des modes alternatifs d'entrée en relation. J'ai réalisé cette œuvre d'abord dans une démarche auto-ethnographique, pour me situer culturellement en parallèle à des activités artistiques et artisanales que je proposais à des Inuits de passage à Montréal pour leurs rendez-vous médicaux. Ces activités ont eu lieu de façon hebdomadaire pendant six mois au Module du Nord Québécois, qui héberge cette population en particulier. En la partageant avec le publique, voici les questions que je me pose : Créer en parallèle suffit-il pour se rencontrer? Quand a-t-on accès à l'expérience de l'autre? L'objet artistique facilite-t-il la rencontre en dirigeant l'attention vers quelque chose d'autre? Un carnet à croquis est mis à disposition pour le partage d'expériences et de savoirs. L'audience pourrait donc apprendre d'autres façons d'entrer en relation et éventuellement l'adapter à sa pratique professionnelle auprès d'Inuits.

Annexe 2: Certificat d'approbation éthique de l'université de Montréal



N° de certificat
CERAS-2015-16-088-D

Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences (CÉRAS), selon les procédures en vigueur, en vertu des documents qui lui ont été fournis, a examiné le projet de recherche suivant et conclu qu'il respecte les règles d'éthique énoncées dans la Politique sur la recherche avec des êtres humains de l'Université de Montréal.

Projet	
Titre du projet	Délocalisation d'adultes Inuit due aux soins de santé: conception du "chez-soi" par l'expression artistique
Étudiante requérante	Mélissa Sokolof [redacted] Étudiante au doctorat, FAS-Sciences humaines appliquées
Sous la direction de	Sarah Fraser, professeure adjointe, FAS-École de psychoéducation, Université de Montréal & Erin Manning, professeure agrégée, Faculty of Fine Arts-Mel Hoppenheim School of Cinema, Concordia University.

Financement	
Organisme	Non financé
Programme	
Titre de l'octroi si différent	
Numéro d'octroi	
Chercheur principal	
No de compte	

MODALITÉS D'APPLICATION

Tout changement anticipé au protocole de recherche doit être communiqué au CÉRAS qui en évaluera l'impact au chapitre de l'éthique.

Toute interruption prématurée du projet ou tout incident grave doit être immédiatement signalé au CÉRAS.

Selon les règles universitaires en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique, et ce, jusqu'à la fin du projet. Le questionnaire de suivi est disponible sur la page web du CÉRAS.

[redacted]
Marie-Pierre Bousquet, Vice-présidente
Comité d'éthique de la recherche en arts et
en sciences
Université de Montréal

13 juillet 2015
Date de délivrance

31 mai 2020
Date de fin de Validité

adresse postale
C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7

adresse civique
Pavillon Lionel-Groulx
3150, rue Jean-Brillant
Local C-9104
Montréal QC H3T 1N8

Téléphone : 514-343-7338
ceras@umontreal.ca
www.ceras.umontreal.ca

Annexe 3 : Affiche du projet



“Another Space - Najuravut”

Melissa Sokoloff invite you to an

Art Activity

Allanguannikut suqatsini

Wednesday, Nov 30 from 6:30 to 8:30 pm

At the living room

Why participate? The project’s goal is to better understand the experience of Inuit who come to Montreal for their health care

This project aims to

to know better how to develop a safe cultural space through art making

More details given at the activity

Research of Montreal University in collaboration with the Northern Quebec Module

Annexe 4 : Dépliant informatif pour le consentement oral

QUESTIONS ET CONSENT

QUESTIONS ?

For any question, you can contact me at (514) 268-7290 (melissa.sokoloff@umontreal.ca).

This project has been approved by the Inuulitsivik Health Centre and by the Arts and Sciences Research Ethic Committee of Montreal University. For any preoccupation on your rights or on researchers responsibilities, you can contact the Committee at (514) 343-7338 (ceras@umontreal.ca) or consult their website : <http://recherche.umontreal.ca/participants>.

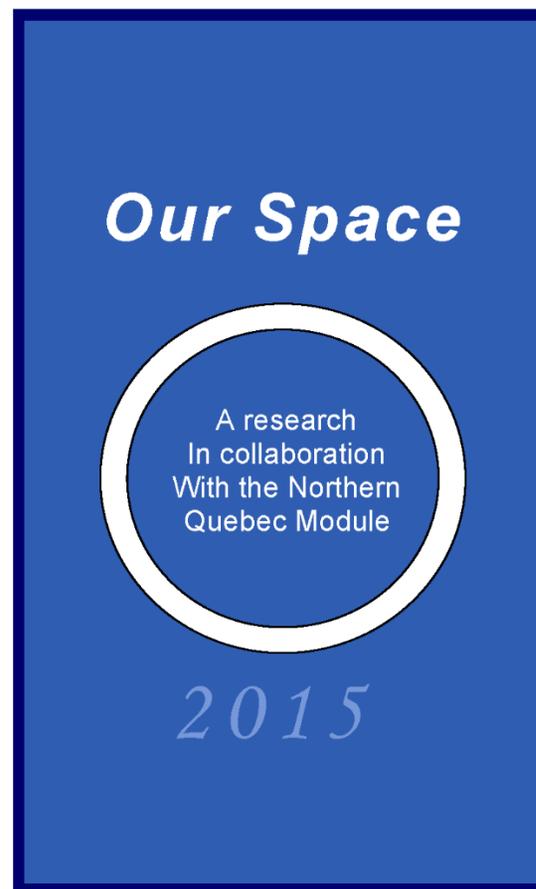
For any complaint concerning your participation, you can contact the ombudsman (who is a "citizen protector") from Montreal University at (514) 343-2100 (ombudsman@umontreal.ca). **The ombudsman accepts collect calls.**

CONSENT

How can I agree to participate in the research?
In answering to the following points to one of the coresearchers:

- I understand that I can take my time to reflect before agreeing or disagreeing to participate
- I can ask questions to the research team and ask for satisfying answers
- I understand that in participating to this research project, all my rights will be respected except authorship of my art piece, which I yield to the MNQ in case I donate my creation to the MNQ. I will not free researchers from their responsibilities.
- I have understood this information and consent document and I agree to participate to the research project
- I agree or disagree to have my art piece photographed
- I agree or disagree to donate my creation to the MNQ and to yield my authorship to the MNQ.

Researcher engagement: I have explained conditions of participation to the research project. I have answered questions to the best of my knowledge and I have verified the understanding of the participant. I engage myself, with my research team, to respect what has been conveyed verbally on this information and consent document.



INFORMATION

Going to Montreal for health services: I need to feel a bit at home. What does « home » mean ?

Who directs the project ?

Me, Melissa Sokoloff, student at Montreal University, at Applied Human Sciences Department. My research director is Sarah Fraser, professor in psychoeducation, and my codirector is Erin Manning, professor in Studio Arts at Concordia University.

Describe the project to me

My project is an art activity who aims to understand better what Inuit adults live when they have to go to the city in South for their health care. In order to do so, Annie Ittoshat and myself will lead art workshops. In doing art activities together, I will look at how art activity may help to build a safe cultural space. I will reflect on my own experience in participating as well in the activity with about 10 persons like you.

At the end of your first workshop, you will tell us if you want to participate into the research. If not, I will not report in my thesis interactions that I would have had with you, nor ones that you would have had with others or with the art material. However, if you have contributed to a collective piece, a picture of it will be part of the data in any case, to take into account the whole art piece. In this case, I would not describe your own art in that collective piece in my thesis.

If I participate, what will I have to do?

You will have to let yourself get inspired by the material to create something on the theme of your choice. The workshop is open to all MNQ residents, Thursdays from 7 to 9 pm. At the end of the workshop, I will take a picture of what we have done and I will take notes of my reflections. I will discuss about my workshop experience with my coresearcher Mm. Ittoshat, and my research codirectors.

INFORMATION

Are there any risks or advantages to participate?

No. But some people may talk about difficult subjects. In this case, what is said may be heard by others: we cannot guaranty confidentiality. Also you will not get paid. However, your participation could help us to better understand how to develop a safe cultural space with an art activity.

What will you do with my participation?

I will look at how we interact in the group, between us and with the art material, to try to understand what "home" means. Results will be part of my doctoral thesis.

Will my personal information will be protected?

Yes! No information allowing to identify you will be published. This being said, if you want to put your name on your art piece, I would hide it so it would not be part of my thesis. You may keep what you have done or donate it to the MNQ.

Do I have to continue participating until the end?

No! You can stop your participation to the research at any moment. In this case, you could ask me not to use my experience with you and to destroy your information.