

Université de Montréal

**TISSER LA RÉSURGENCE À TRAVERS LE WAMPUM
COMME APPROCHE RHÉTORIQUE DÉCOLONIALE DE
CERTAINES ŒUVRES DE NADIA MYRE.**

Par Claire-Hélène Benoit-Pernot

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Décembre 2019

©Claire-Hélène Benoit-Pernot

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Tisser la résurgence à travers le wampum comme approche rhétorique
décoloniale de certaines œuvres de Nadia Myre

Présenté par

Claire-Hélène Benoit-Pernot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, directrice de recherche,

Michelle Stewart, co-directrice de recherche

Michèle Garneau, président-rapporteur

Jean-Philippe Uzel, membre du jury.

RÉSUMÉ

La création artistique autochtone est indissociable des luttes politiques. Dans un contexte colonial, les modes d'être, d'agir et de penser Autochtones sont profondément affectés. L'art est une arme puissante dans cette lutte pour la décolonisation. Cette étude s'intéressera ainsi au potentiel de transformation et de décolonisation de la création artistique autochtone, à travers la pratique artistique de l'artiste Algonquine Nadia Myre. Plusieurs de ses œuvres adressent la mixité identitaire et la violence coloniale subie par les Autochtones. *Indian Act* (fig.1) dénonce, à l'aide d'une réécriture perlée traditionnelle et participative, un texte de loi colonial qui a conduit à une injustice épistémique profonde. Pour adresser ces problématiques, nous nous ancrerons sur un objet particulier, le *wampum*. Dans cette recherche, nous le considérerons comme un vecteur de résurgence et de décolonisation profondes. La position socio-politique ancienne et contemporaine essentielle du *wampum* en fait un support didactique privilégié de résurgence. Grâce à l'utilisation du motif du *wampum* dans la pratique artistique de Nadia Myre, nous pourrions cheminer à travers ces luttes et comprendre comment les artistes Autochtones les engagent. Le *wampum* sera présenté comme une rhétorique discursive, matérielle et immatérielle, un hypertexte, un hyperlien (Haas 2007) entre tradition et modernité, oralité et écriture, qui sera supportée par la théorie de l'intermédialité. Jacques Derrida et la Déconstruction seront également convoqués pour examiner le travail de réécriture effectué par Myre dans *Indian Act*. Il s'agira également de comprendre comment la proposition participative de Nadia Myre pourrait permettre un engagement allochtone vers une justice épistémique décoloniale.

Mots clés : Wampum, résurgence, colonialisme, art autochtone, Nadia Myre, Angela Haas, Taiaiake Alfred, Leanne Simpson, Glen Coulthard, Loi sur les Indiens, intermédialité, hypertexte, Jacques Derrida.

ABSTRACT

Aboriginal artistic creation is inseparable from political struggles. In a colonial context, Aboriginal ways of being, acting and thinking are deeply affected. Art is a powerful weapon in this struggle for decolonization. This study will therefore focus on the transformative and decolonizing potential of Aboriginal artistic creation through the artistic practice of Algonquin artist Nadia Myre. Several of her works address the mixed identity and colonial violence suffered by Aboriginal people. *Indian Act* (fig.1) denounces, through a traditional and participatory beaded rewriting, a colonial law that has led to a profound epistemic injustice. To address these issues, we will focus on a specific object, the wampum. In this research, we will consider it as a vector of deep resurgence and decolonization. The essential ancient and contemporary socio-political position of wampum makes it a privileged didactic support of resurgence. Through the use of the wampum motif in Nadia Myre's artistic practice, we will be able to walk through these struggles and understand how Aboriginal artists engage them. Wampum will be presented as a discursive rhetoric, material and immaterial, a hypertext, a hyperlink (Haas 2007) between tradition and modernity, orality and writing, which will be supported by the theory of intermediality. Jacques Derrida and the Deconstruction will also be convened to examine the rewriting work done by Myre in *Indian Act*. It will also be a question of understanding how Nadia Myre's participatory proposal could enable an allochtonous engagement towards decolonial epistemic justice.

Keywords: Wampum, resurgence, colonialism, Native art, Nadia Myre, Angela Haas, Taiiaki Alfred, Leanne Simpson, Glen Coulthard, *Indian Act*, intermediality, Hypertext, Jacques Derrida.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements.....	xii
Introduction.....	1
1. Le wampum entre outil de colonisation et vecteur de résurgence.....	17
1.1 le colonialisme/ néocolonialisme : contexte	17
1.2 le wampum, rhétorique de résurgence et de décolonisation.....	20
<i>Le wampum : un perlage de parole</i>	25
1.3 Le wampum, un sujet intermédial.....	36
<i>Le wampum, hypertexte de la résurgence?</i>	40
2. Coder/décoder/décoloniser?.....	43
2.1 Coder/décoder ou crypter l'Histoire.....	43
<i>Le perlage, un code switching résurgent et décolonial?</i>	48
2.2 Translocaliser la résistance. Vers un troisième pays?.....	58
2.3 QaRt.....	60
<i>Le wampum, clé de Xanadu?</i>	63
<i>Inachever pour résurger?</i>	67
3. IndianActs, entre déconstruction et reconstruction.....	79
<i>Le perlage, une réécriture au féminin</i>	79
3.1 La décolonisation de l'art par l'art.....	84
<i>La Loi Sur les Indiens, une meurtrissure</i>	87
<i>Un texte, une écriture?</i>	90
<i>Indian Act, une lettre ouverte</i>	92
<i>Déconstruction</i>	95
<i>Cachez ce texte que je ne saurais voir</i>	97
3.2 La riposte rhétorique de Myre, une écriture résurgente.....	104
Déconstruire, briser ou créer?.....	105
La déconstruction derridienne, entre écriture et parole.....	106
Conclusion.....	111
Bibliographie.....	123
Figures.....	131

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Nadia Myre, *Indian Act*, 2002, étoffe de laine grossière, *Loi sur les Indiens*, perles, fil, cadre de bois, 4' x 2, De l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien. Tous droits de reproduction réservés.

Figure 2: Rachelle Viader Knowles, Judy Anderson, *Parallel Worlds, Intersecting Moments*, 2012, perles, codes qr imprimés sur papier. Photo par Rachelle Viader Knowles (2012).

Figure 3 : Domingo Cisneros, Sonia Robertson, *Wampum*, Espace 400e, Vieux-Port de Québec, 2008. Collection Images d'aménagement © Carlos Pineda. Archives UdeM, NUMA000372.

Figure 4: Vanessa Dion Fletcher, *What Do You See?* Vidéo, 13:13 mn, 2018, galerie d'art Robert McLaughlin. Source : <https://www.dionfletcher.com/>

Figure 5 : Vanessa Dion Fletcher, *Relationship or Transaction*, 2014, Billets de 5 \$ CAN, sérigraphies, ficelle de jute, 97,5 x 390 x 2,5 cm. Source : <https://www.dionfletcher.com/>

Figure 6 : Nadia Myre, *Pipe Beads* (2017) impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 325 cm. Source : <https://scotiabankcontactphoto.com/exhibition/>

Figure 7 : Nadia Myre, *Circle*, 2017, impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 122 cm. Source : <https://scotiabankcontactphoto.com/exhibition/>

Figure 8 : Nadia Myre, *Rope Piece on Night's Blue Arch (Nine Fathoms Towards a*

Performance), 2018, éclats de pipe à tabac sur fil en acier inoxydable. Source : galerie ArtMur.

Figure 9 : Nadia Myre, *Monument to two-row*, revised, 2000-2002, wampum, babiche, cadre d'aluminium, de l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien.

Figure 10 : Bev Koskie, *Ottawa #1* et *Berlin #1*, 2014, Perles, fil, objets trouvés. Source : <https://resilienceproject.ca/>

Figure 11 : Nadia Myre, *the scar project*, 2013, canevas, fil, 20cm par 20 cm. Source: <http://www.nadiamyre.net/>

Figure 12 : Nadia Myre, *meditations on a black lake (political)*, 2012, perles, impression digitale sur papier. Source: <http://www.nadiamyre.net>

Figure 13: Nadia Myre, *For those who cannot speak: the land, the water, the animals and the future generations*, 2013, perles, impression digitale agrandie, 23 m. Source: <http://www.nadiamyre.net/>

Figure 14: Nadia Myre, *Portrait as a river; divided*, 2002, toile, acrylique, huile, résine, babiche, cadre d'aluminium, de l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien.

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements sont en premier lieu adressés à ma directrice de recherche, Mme Silvestra Mariniello, qui m'a accueillie avec enthousiasme et bienveillance tout au long de ce processus. Travailler sous sa direction a été un immense privilège.

Je tiens également à remercier chaleureusement Mme Michelle Stewart, qui a accepté de co-diriger ce travail et m'a apporté de précieux enseignements et conseils.

Je voudrais également remercier tout particulièrement Mme Élise Dubuc, qui m'a accueillie en histoire de l'art et m'a dirigée sur le sinueux chemin de la pluridisciplinarité.

Je souhaite aussi vivement remercier Mme Louise Vigneault, pour ses précieux conseils.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien précieux de Mr Gilles Bibeau, qui m'a accueillie à l'Université de Montréal, et qui m'a introduite au fonctionnement universitaire québécois et m'a encouragée à continuer malgré les obstacles. Je vous remercie infiniment.

Je voudrais également remercier Mme Marie-Janine Georges, pour son soutien administratif précieux, lors des embûches que vivent tous les étudiants internationaux. Sans vos conseils et votre aide, j'aurais probablement « jeté l'éponge » plusieurs fois.

Un grand merci à Sophie Tremblay, qui elle aussi fut une alliée face à ces embûches.

À mes parents, à qui je dois tout.

INTRODUCTION

C'est la reconstruction culturelle des nations autochtones par les arts qui doit devenir une priorité absolue. Il n'y a pas d'autre issue. Ignorer les artistes contemporains amérindiens et inuits, ne pas leur fournir les outils et l'accès aux communautés, c'est choisir le statu quo de l'aliénation et de la lente disparition.

(Sioui-Durand 2003 : 62)

Nous tenons tout d'abord à souligner que les terres sur lesquelles nous nous trouvons font partie du territoire traditionnel non cédé des *Kanien'kehá:ka* (Mohawks), qui a longtemps servi de lieu de rassemblement et d'échange entre les nations. Toutefois, il est intéressant de mentionner que certains historiens notent que Montréal a été traversée et utilisée par d'autres peuples autochtones, et de ce fait, Valérie Plante, mairesse de Montréal a choisi d'utiliser le terme Autochtone plutôt que *Kanien'kehá:ka*. Cette déclaration de reconnaissance soulève également des enjeux, pour certains Autochtones, de pertinence et de sincérité. Ienonh Saka'én:ions, du centre culturel Kanien'keháka Onkwawén:na Raotitióhkwa, sur la rive sud de Montréal, rappelle que pour les Autochtones qui vivent chaque jour avec les conséquences de la colonisation, ces initiatives ravivent de mauvais souvenirs. Ienonh Saka'én:ions estime que cette déclaration de territoire est plutôt une façon pour les non-autochtones de se donner bonne conscience, même s'il est possible de la voir comme une manière de sensibiliser les allochtones à certaines réalités historiques. Pour Ienonh Saka'én:ions, les déclarations de territoire, si elles ne s'accompagnent pas de gestes concrets, ne sont que des paroles en l'air. Pour adresser, corriger les torts commis envers les Premières Nations, il faudrait opérer de réels changements dans les politiques gouvernementales¹. Nous avons malgré tout décidé d'inclure cette déclaration suite à la consultation de plusieurs

¹ Vous habitez en territoire autochtone non-cédé - URBANIA <https://urbania.ca/article/territoire-autochtone-non-cede/>

connaissances autochtones qui nous ont mentionné que dans un travail académique officiel cette déclaration peut se concevoir comme didactique.

Dans le contexte d'un travail qui veut reconnaître que les peuples autochtones du Canada sont encore sous l'égide du néocolonialisme, il nous a semblé important d'utiliser les termes géographiques et toponymiques des peuples autochtones qui sont présents sur le Territoire. Le langage peut être chargé de connotations problématiques, puissantes, et favoriser une dynamique de pouvoir. Les mots ont été utilisés à travers l'histoire pour contrôler, diviser et représenter de manière erronée, dégradante des peuples marginalisés. Notre objectif est d'être le plus précis et respectueux que possible. Nous avons choisi d'utiliser le terme général d'Autochtone car ce terme est reconnu au niveau international et généralement accepté. Taiaiake Alfred (Alfred 2009 : 23; Alfred et Corntassel 2005 : 598) utilisent le mot anglais *Indigenous*. Dans la mesure du possible, nous tentons d'utiliser les termes tels qu'ils sont proposés par des auteurs autochtones, que nous supposons alors être admis dans ce contexte. La terminologie est cruciale, dans le sens où elle est la base avec laquelle un groupe se définit. Depuis toujours, les autochtones se sont vu définir par les autres, un retour à l'utilisation des termes, noms qu'ils utilisent est un pas de plus vers une décolonisation.

Le mot allochtone renvoie ainsi à toute personne qui ne se réfère pas à une identité autochtone. Les termes peuples autochtones font référence aux Premières Nations, aux Métis ainsi qu'aux Inuit qui se considèrent comme des nations distinctes. Le mot *indien* est utilisé lorsque nous reprenons des termes légaux utilisés par le gouvernement (statut d'Indien, pensionnats indiens) et ne reflète aucunement l'identification culturelle ou ethnique des peuples autochtones aujourd'hui.

Le 9 mai 1883, le Premier Ministre Canadien, John A. Macdonald, s'exprime à la Chambre des Communes :

When the school is on the reserve, the child lives with its parents, who are savages, and though he may learn to read and write, his habits and training

mode of thought are Indian. He is simply a savage who can read and write. It has been strongly impressed upon myself, as head of the Department, that Indian children should be withdrawn as much as possible from the parental influence, and the only way to do that would be to put them in central training industrial schools where they will acquire the habits and modes of thought of white men².

(House of Commons, *Debates*, 46 Vict. (May 9, 1883) 14: 1107-1108)

Les Autochtones étaient considérés comme des sauvages, le Canada a décidé de détruire la part autochtone en eux, que cela soit par une acculturation ou bien la mort. Ces pensionnats ont été les instruments d'un colonialisme agressif, violent et destructeur. Le Canada commence lentement à le reconnaître, mais le chemin sera long avant que les nations puissent cheminer sur la même rivière³.

Éric Navet, professeur émérite à l'Université de Strasbourg, introduisait souvent son cours d'introduction à l'ethnologie par un concept qu'il était selon lui fondamental de reconnaître, et de comprendre : *l'ecocide/ génocide /egocide*. Éric Navet nous introduisait ainsi à la constatation des effets du colonialisme sur les Peuples Autochtones de par le monde, et il nous disait que seule une guérison de ces trois maux, orchestrée par les Autochtones eux-mêmes pourrait leur permettre de sortir des affres de ce colonialisme, il nous a également enjoins à comprendre que tant que ces questions ne seraient pas adressées par les nations qui visent une réconciliation avec les Autochtones, alors celle-ci ne serait pas possible, et il ajoutait ce que nous pensions déjà tous : non, le colonialisme n'est pas mort. La loi sur les Indiens de 1867 et les lois la précédant, par exemple, est une loi coloniale toujours

² Lorsque l'école est sur la réserve, l'enfant vit avec ses parents, qui sont des sauvages, et bien qu'il puisse apprendre à lire et à écrire, ses habitudes et son mode d'apprentissage de la pensée sont indiens. Il est tout simplement un sauvage qui sait lire et écrire. J'ai été fortement convaincu, en tant que chef du ministère, par le fait que les enfants indiens devraient être retirés le plus possible de l'influence parentale, et la seule façon de le faire serait de les mettre dans des écoles industrielles centrales d'entraînement où ils acquerront les habitudes et les modes de pensée des hommes blancs (traduction libre).

³Nous faisons référence ici au Two Row Wampum, ou *Gusweñta*, traité de 1613 entre les colons Hollandais et les Haudenosaunee. Ce traité avait pour but de sceller une entente sur les relations diplomatique entre les Autochtones et les nouveaux arrivants. Ce wampum fait allusion à une rivière sur laquelle les nations cheminent en parallèle, mais en respectant l'autre navire et en n'intervenant pas dans les affaires de l'autre.

active, qui malgré les amendements récents visant à octroyer aux Autochtones plus de droits, continue à gérer la vie des Autochtones.

Cette recherche, intitulée « Tisser la résurgence à travers le wampum comme approche rhétorique décoloniale de certaines œuvres de Nadia Myre », propose de se pencher sur un potentiel transformateur et décolonisateur de la création artistique autochtone et principalement sur la pratique artistique de Myre, en considérant cette pratique comme un exemple pertinent d'une rhétorique autochtone de résurgence. Ce concept de rhétorique est notamment abordé par Jessica Safran Hoover (2015, 2017), Scott Lyons (2000) et par un collectif d'auteurs rassemblés dans un ouvrage essentiel édité par Lisa King, Rose Gubele et Joyce Rain Anderson (2015). Les textes rassemblés proposent un cadre rhétorique pour aborder la question de la souveraineté des peuples autochtones et remettre en question de nombreux stéréotypes qui persistent encore aujourd'hui. Les auteurs s'appuient sur des auteurs tels que Gerald Vizenor et Scott Richard Lyons qui considèrent la rhétorique autochtone comme un aspect essentiel lorsqu'il s'agit de considérer une décolonisation. La souveraineté rhétorique est le droit et la capacité inhérents des peuples à déterminer leurs propres besoins et désirs de communication dans cette poursuite, à décider eux-mêmes des objectifs, des modes, des styles et des langues du discours public.

Ce travail adopte une position selon laquelle le colonialisme a évolué dans ses méthodes et conséquences, mais qu'il est toujours bel et bien présent, et que les Autochtones du Canada luttent quotidiennement pour s'en extraire. La politisation de l'art autochtone contemporain n'est plus à démontrer, et nous assistons à un désir croissant des artistes autochtones et des chercheurs autochtones de faire valoir leurs cultures à travers de nouveaux filtres interprétatifs reliés à des problématiques plus proches de leurs propres réalités, anciennes et actuelles. Dans ce contexte cette recherche se penche sur la manière dont certains artistes, et principalement Nadia Myre, adressent et résistent à un cadre épistémique dominant. Comment Nadia Myre, à travers sa pratique artistique, adresse-t-elle une injustice épistémique coloniale?

La création artistique autochtone est indissociable des luttes politiques. Exister, être autochtone est un acte politique en soi, se réaffirmer, exister est un acte politique. En

ce sens, plusieurs œuvres de l'artiste Algonquine Nadia Myre adressent la question de la mixité identitaire et de la violence coloniale subie par les Autochtones. *Indian Act*, par exemple, (fig.1) dénonce, à l'aide d'une réécriture perlée traditionnelle et participative, un texte de loi colonial qui a conduit à une injustice épistémique profonde. Nadia Myre est une artiste québécoise membre de la Nation *Anishnabeg* de Kitigan Zibi (Maniwaki). Dans son travail multidisciplinaire, elle aborde les thèmes du langage, de l'identité, de la violence coloniale. Myre est diplômée du Comosun College (1995), de l'université Emily Carr (1997) et de l'université Concordia (MFA, 2002). Elle est récipiendaire de plusieurs prix et bourses, notamment le prix Sobey (2014), le prix Pratt & Whitney « les Elles de l'art » du Conseil des arts de Montréal (2011). Myre, dans son travail, met ainsi l'accent sur des problématiques que son statut autochtone met en exergue. La littérature concernant Nadia Myre est foisonnante et l'on peut observer plusieurs thèmes récurrents, notamment concernant l'aspect politique d'un grand nombre de ses œuvres. Dans cette recherche, nous suivrons ce chemin, à l'aide de plusieurs œuvres que nous souhaitons présenter comme participant à la politisation de l'art autochtone, et comme ayant de ce fait une potentialité de résurgence. Soulignons ainsi que Jean-Philippe Uzel⁴ le mentionne dans son analyse de la pratique artistique de Myre :

Depuis le début de sa carrière artistique, Nadia Myre travaille sur deux thèmes étroitement liés. Le premier, d'ordre individuel, porte sur la question de la mixité identitaire ; le second, plus politique, traite de la violence coloniale à l'égard des Autochtones.

(Uzel : 2017).

Uzel, tout au long de son analyse, met en avant ce « double questionnement » qui anime Myre et se reflète dans le traitement de certaines de ses œuvres. Myre parle également de la violence coloniale, d'une injustice épistémique dont sont victimes

⁴ Les travaux de recherche de Jean-Philippe Uzel, directeur du département d'histoire de l'art de l'Uqam, portent sur les rapports entre l'art et la société au sein de la modernité esthétique (du XVIIIe siècle à nos jours). Cet horizon historique élargi lui permet de faire entrer en résonance des questions et des problèmes qui sont d'ordinaire dissociés : le public émergent des premiers Salons et le public de l'art contemporain ; les premiers échanges, à la fin du XIXe siècle, entre l'histoire de l'art et l'anthropologie et les questions actuelles du métissage esthétique ; les réflexions des penseurs des Lumières sur la sociabilité du goût et les pratiques relationnelles actuelles. (Page web d'accueil du département d'histoire de l'art, Uqam).

les Autochtones, et, à travers son double statut culturel, utilise diverses techniques pour mettre en valeur ces problématiques. Uzel met l'accent sur le cheminement politique de Myre à travers des mécanismes qui se rejoignent dans ses œuvres (Uzel : 2017). Robert Houle, dans le catalogue d'exposition Cont[r]act, présente *Indian Act* de Myre comme un acte de défi, de refus d'un texte colonial, patriarcal. Pour lui, oblitérer le texte écrit reviendrait à être une « affirmation spirituelle »⁵. Chloé Charce (2012) pour sa part, en s'appuyant sur les écrits de Colette Tougas, parle de l'œuvre de Myre *Map for Article 19* comme étant « la réactualisation d'une pratique spirituelle, un geste politique d'effacement et de réappropriation, et une entreprise de guérison⁶ », pour contrer l'oubli de l'histoire coloniale.

Ce travail s'intéresse tout particulièrement au Wampum, tissage de coquillages blancs et pourpres d'abord échangés parmi les peuples autochtones pour fonder des alliances et des relations, à l'aide de traités. Son usage s'est multiplié et diversifié à l'arrivée des Européens, qui ont rapidement utilisé les perles de wampums comme monnaie d'échange. Il est considéré comme un élément central de cette rhétorique, comme vecteur de résurgence. Comment se manifeste cette résurgence par et à travers le wampum? Quels mécanismes et stratégies nous permettraient d'appréhender la transformation du wampum et son passage vers un nouveau destin résurgent et décolonial? La notion de *résurgence* est considérée comme un concept clé de cette recherche. Elle se caractérise comme un ensemble d'actes quotidiens de résistance, qui touchent toutes les sphères sociales et culturelles Autochtones. Ce concept a été principalement développé par les politologues Mohawk Taiaiake Alfred⁷, Nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson⁸ et Cherokee Jeff Corntassel⁹.

⁵ Myre's *Indian Act* is a repudiation of a Eurocentric, patriarchal, colonial document designed to assimilate. Her obliteration of the written text is not only an act of defiance, but ironically, a spiritual affirmation. Rather than remembering, Myre is celebrating the present (Houle 2004).

⁶ L'auteure cite Colette Tougas, «Les choses vraies de Nadia Myre» (Tougas 2011 :18).

⁷ Originaire de Kahnawá:ke, Taiaiake Alfred est un membre de la nation mohawk. Il est professeur à l'Université de Victoria (C.-B.). Il est l'auteur de trois livres et d'articles sur les impacts du colonialisme et la construction de l'identité autochtone.

⁸ Leanne Betasamosake Simpson est une artiste, auteure et professeure Nishnaabeg. Utilisant les pratiques intellectuelles Nishnaabeg, elle enseigne dans plusieurs universités au Canada. Elle détient un doctorat de l'université du Manitoba. Elle enseigne notamment l'éducation basée sur la conception autochtone du territoire.

⁹ Jeff Corntassel (Nation Cherokee), est un politologue et professeur associé à l'Université de Victoria. Il y dirige le *Indigenous Governance Program*.

Simpson estime qu'une transformation interne des communautés autochtones est nécessaire, et la *résurgence* autochtone en est la pierre angulaire. La résurgence telle qu'elle est entendue et définie par ces penseurs est au cœur des enjeux politiques actuels auxquels sont confrontés les Autochtones. Elle est née d'une volonté de réappropriation culturelle et identitaire. La résurgence est une transformation profonde de la pensée et des pratiques autochtones, une possibilité de sortie du carcan colonialiste qui ronge les Autochtones. Elle engage notamment un lien fort avec le territoire et avec les enseignements autochtones qui y sont liés. Leanne Simpson, dans ses différents écrits sur le concept de décolonisation et de résistance face au colonialisme, lie cette résurgence avec ces enseignements traditionnels pour définir des stratégies de décolonisation (Simpson 2014). Par ailleurs Taiaiake Alfred pense que par cette résurgence les Autochtones pourront retrouver leur dignité perdue à cause du colonialisme. Ces penseurs de la résurgence estiment également que la reconnexion au territoire est primordiale, pour retrouver leur identité. Jeff Corntassel, lui, (Corntassel 2012) propose justement de mettre en pratique cette résurgence par des gestes au quotidien. Alfred, lorsqu'il nous dit que «by the cumulative effect of small resurgences and abdications, the state will be rendered useless in its central function of control¹⁰» (Alfred 2005 : 232), considère cette résurgence comme une série d'étapes qui pourront mener à une décolonisation plus profonde. Corntassel ainsi qu'Alfred, s'entendent pour dire que le colonialisme a provoqué un immense chaos au sein des communautés autochtones. Ce chaos politique, culturel et social est de même à la source de profondes discordes au sein des communautés, notamment en ce qui a trait aux méthodes de résistance. Corntassel estime alors que ce colonialisme provoque une compartimentation sociétale que ces actes de résurgence au quotidien pourraient confronter. Leanne Betasamosake Simpson, elle, explique qu'il est nécessaire de « re-creating the cultural and political flourishing of the past to support the well-being of our contemporary citizens ¹¹ » (Simpson 2011: 51). Ainsi, par une réappropriation

¹⁰ Par les effets cumulés de petites résurgences et d'abdications, l'état sera rendu inutile dans sa fonction centrale de contrôle. (Traduction libre).

¹¹ Recréer le fleurissement culturel et politique du passé pour pouvoir supporter le bien-être de nos citoyens contemporains. (Traduction libre.)

contemporaine et artistique du wampum, les artistes autochtones font du wampum un outil de résurgence personnelle, collective et territoriale. Alfred (2009) souligne que cette *résurgence* est un processus « d'auto-guérison¹² » et que la puissance colonisatrice doit en être écartée, car elle ne peut pas proposer des remèdes à des maux qu'elle induit et perpétue encore. Si cette résurgence est un *refus* du cadre épistémique colonial, une « confrontation » épistémique, comment se manifeste t'elle dans les œuvres de Myre choisies dans notre corpus?

Nous considérons que le wampum et son motif, par sa matérialité discursive et sa réutilisation artistique par Nadia Myre dans certaines de ses œuvres est un vecteur de cette résurgence et un élément de décolonisation profonde. Il sera alors le théâtre d'une rencontre artistique et politique, un support discursif rhétorique tout en étant lui-même une forme de rhétorique, tant de par son historicité¹³ que de par sa fonction artistique. Ce travail propose en outre de considérer, d'analyser la pratique artistique de Nadia Myre comme étant elle-même un wampum. Selon cette hypothèse, cette pratique pourrait se lire et s'écrire à la manière d'un wampum. Le wampum est ainsi présenté comme une rhétorique discursive, matérielle et immatérielle, un hypertexte, un hyperlien (Haas 2007) entre tradition et modernité, oralité et écriture. Ce texte de Haas sur l'hypertextualité du wampum permet de mettre en relation une discursivité du wampum en lien avec un cadre épistémique autochtone et d'observer des liens entre l'art et la politique.

Une œuvre attire particulièrement notre attention, car elle nous paraît être un exemple pertinent de nos propositions. *Indian Act* est une œuvre de Myre qui a été beaucoup analysée par de nombreux chercheurs, qui l'ont entre autres montrée comme étant une réécriture du texte de loi du même nom. Cette création est ainsi sans conteste la matérialisation d'une réutilisation artistique et politique d'un texte, qui, comme mentionné par plusieurs chercheurs, est source d'égoicide, d'écocide et par extension de génocide. Nous proposons de considérer cette œuvre, sa réécriture

¹² « This paper advocates a radical approach to change, consisting in the effort to reintegrate the essential features and benefits of a reconnection to homeland and of “traditional” indigenous land-based cultural practices that have proven in many cases to be key to the reclamation of spiritual, physical and psychological health and to the restoration of communities characterized by peace and harmony and strength » (Alfred 2009 : 43-44).

¹³ Lafitau écrit en 1724 « toutes les affaires se traitent par des branches, et par des colliers de porcelaine, qui leur tiennent lieu de paroles, d'écritures et de contrats ». (Lafitau 1724).

comme étant elle-même un hypertexte, une organisation hypertextuelle. L'intérêt de la lecture hypertexte ne réside pas uniquement dans les unités d'informations qu'elle contient ni dans la forme dont elles sont organisées, mais également dans la possibilité de construire une pensée ou un texte à partir de ces données. Cette composition d'un sens à travers un «parcours-lecture » est le propre des textes en général, mais dans le cas de l'hypertexte, on retrouve un côté fragmentaire, des relations non fixes, nomades, potentielles, et le « texte » produit par Myre et ses perleurs serait le résultat d'une pensée et d'un acte résurgent et décolonial, le perlage. Si un hypertexte est une manière d'interagir avec un texte, alors comment Nadia Myre interagit elle avec le texte? Quel est le rôle du wampum dans ces interactions? Angela Haas permet de proposer de considérer ici le wampum comme un hypertexte, mais également comme un hyperlien, qui permettrait à Myre de jouer avec le texte, avec sa structure, de déconstruire, reconstruire un wampum-œuvre, une œuvre résurgente.

L'objectif principal est alors de proposer le wampum comme un point d'ancrage à une revitalisation, une transformation décoloniale et résurgente des modes d'être, d'agir et de penser que le colonialisme a détruit chez les Autochtones. Considérant une agentivité du matériau à travers son motif, ce travail propose d'établir un lien entre cette agentivité du matériau et une agentivité épistémique artistique dans certaines œuvres de Nadia Myre. Comment alors lier cette agentivité du wampum avec la pratique artistique de Myre? Dans quelle mesure cette pratique pourrait-elle s'inscrire dans ce qu'Audra Simpson¹⁴ nomme « refus¹⁵ », ici un refus créatif face à une injustice épistémique coloniale?

Le wampum tient une place importante dans l'art autochtone contemporain, et de nombreux artistes l'utilisent dans leur pratique artistique pour illustrer leurs relations à l'histoire, au colonialisme, et à une réappropriation culturelle. Parmi les artistes utilisant le wampum, nous mentionnons Sonia Robertson, artiste Innue de

¹⁴ Audra Simpson est professeure d'anthropologie à l'Université de Columbia. Elle est Kahnawa'kehró:non (Mohawk) originaire de Brooklyn.

¹⁵ Audra Simpson, dans son ouvrage *Mohawk interruptus. Political life across the borders of settler states*, parle d'un refus de l'imposition coloniale, afin de réaffirmer politiquement une identité autochtone. Ce refus se traduit par des gestes quotidiens de refus des normes allochtones, de refus d'un cadre épistémique colonial.

Mashteuiatsh, et Domingo Cisneros, artiste d'origine mexicaine, qui ont créé l'installation « Wampum 400 », (fig. 3) à l'occasion des célébrations du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec, en 2008¹⁶. Cette installation se voulait être un entremêlement de réflexions et de critiques par rapport au colonialisme, au territoire et, à travers le thème du jardin, à l'expression des différences de conception de l'espace. L'installation, permettant la circulation des visiteurs, permettait également une participation réflexive commune. Nous pouvons aussi mentionner la performance de Vanessa Dion Fletcher, artiste d'origine *Potawatomi* et *Lenape*, qui utilise un wampum, au travers de l'œuvre autobiographique *What Do you See?* (fig.4) L'artiste précise qu'elle utilise le langage, l'image, et le son pour marquer les impacts des lois Autochtones coloniales. Dans cette performance, nous pouvons voir l'artiste, vêtue de blanc, dos à un immense wampum noir et blanc, projeté sur un écran blanc. Au fur et à mesure de la projection, l'artiste montre des images représentant la vision allochtone des Autochtones, ainsi qu'une carte de Statut Indien. L'artiste écrit sur l'écran blanc et oppose les images occidentales avec la photo de la carte de Statut. Elle mêle dans cette performance la vision des Autochtones par les Allochtones à travers une image de *Pocahontas* de Walt Disney et la « réalité », une carte de Statut d'Indien. L'artiste est vêtue de blanc, et fait corps avec l'écran, qui projette sur elle et à travers elle les différentes images qu'elle mêle à l'écriture de mots comme *silence*, *treaty*, *what do you see?* sur l'écran. Cette œuvre permet de faire un lien entre la matérialité du wampum, son écriture, et ses « effets » sur les Autochtones et la représentation qu'en ont les Allochtones. Une autre de ses œuvres est *Relation ou transaction* (fig.5) qui est, selon l'artiste, « une reproduction de la ceinture de wampum de la Confédération de la chaîne des Pactes des Grands Lacs. Cette ceinture représente deux personnages se tenant par la main au centre, flanqués de pentagones et datés de 1764. « Ma reproduction est réalisée à l'aide de billets de 5 dollars sous forme de perles quawahog (violet) et de répliques de billets de 5 dollars

¹⁶ Voir le texte d'Édith Anne Pageot, « Le jardin en ville, le cas des Jardins éphémères à Québec. Stratégie marchande et critique postcoloniale (2012) », dans lequel l'auteure analyse l'œuvre, en regard avec une analyse de la conception du jardin et de la nature chez les Autochtones. Elle y analyse les rapports du wampum avec le territoire.

sous forme de perles à bulbe (blanches) » (traduction libre)¹⁷. L'artiste explique, dans *Resilience*¹⁸ « l'utilisation de la monnaie canadienne comme un symbole lourd du pouvoir de l'État-nation, encourageant le spectateur à examiner les dimensions coloniales de la société canadienne et, en particulier, le rôle de l'argent dans le contournement et la dissolution des relations de traité de nation à nation » (traduction libre).

Dans cette optique, nous pensons que l'intégration du motif du wampum dans les œuvres de Nadia Myre de notre corpus nous permet de comprendre que Myre effectuerait ce processus d'auto guérison (Charce 2012) par une réappropriation des significations « anciennes » du wampum et en les transformant en une œuvre-monde inachevée, en dialogue avec l'évolution des rapports interculturels induits par des processus de décolonisation et de résurgence.

L'une de nos hypothèses principales étant de démontrer une utilisation du matériau et du wampum comme codage, décodage et langage artistique d'une rhétorique de souveraineté et de résurgence, et souhaitant considérer *Indian Act* comme étant une déconstruction, une réécriture du texte de loi, et un hypertexte, le wampum est alors considéré comme une bouée, un phare, une balise, un lien permettant de naviguer, en quelque sorte, à travers notre texte et idéalement d'ancrer les différents éléments de la recherche. La question du médium, du média est centrale à notre recherche, et est théorisée à partir de l'intermédialité. Pourquoi l'intermédialité? Cette notion renvoie à une pluralité d'approches théoriques qui étudient les relations entre les médias, avec notamment une attention particulière pour la matérialité de la médiation. Plusieurs éléments de l'intermédialité permettent de construire différentes approches

¹⁷ My reproduction is made using \$5 bills as the quawahog (purple) beads and replica \$5 bills as the whelk (white) beads.

¹⁸ Resilience, Le Projet d'exposition nationale sur panneaux publicitaires, est un projet dirigé par la conservatrice Lee-Ann Martin, qui définit ainsi son projet : « Résilience est la riposte à l'effacement du corps de la femme autochtone et à l'exclusion de son art au cours de l'histoire. Les images créées par 50 artistes des Premières Nations, inuites et métisses incarnent la multitude de connexions et de contradictions qui constituent les identités indigènes contemporaines. Dans les centres-villes ou sur les autoroutes, endroits où trop de femmes ont disparu, la présence de la femme autochtone est révélée, individualisée (au-delà des statistiques), célébrée. Ce projet est un rappel physicalisé d'histoires occultées et de perspectives contemporaines diverses. Les femmes artistes autochtones présentent leurs idées, leurs visions. Elles se représentent » (traduction provenant du site internet du projet). <https://resilienceproject.ca/fr/introduction>

du matériau et de ses relations. L'intermédialité s'est ainsi imposée comme une pierre angulaire de cette recherche. De par sa nature « hybride », le wampum se trouve dans un interstice, un réseau de relations, tant soit par son matériau que par sa symbolique, et, à l'instar de l'hypertexte, et de l'hypertextualité qui se penchent sur les rapports organisationnels qui lient les fonctions du texte, de l'auteur, du lecteur, l'intermédialité permet de comprendre comment pourraient s'organiser des relations par et autour du wampum dans un contexte de création artistique. De l'intermédialité, il est retenu la possibilité de comprendre les impacts du wampum dans la société dans laquelle il circule, agit, transforme, décolonise et permet une résurgence. La « spatio-temporalité suspendue de l'"entre-deux" » (Mariniello 2003) est un élément clé de notre recherche, dans le sens où nous considérons que c'est dans cet espace « inachevé », en devenir que se situe la rhétorique artistique de Nadia Myre.

Le texte, l'hypertexte occupent une place prépondérante dans cette recherche, et plusieurs aspects des recherches sur l'hypertexte serviront à l'analyse des œuvres de Myre. Le texte d'Angela Haas, « Wampum as hypertext: An American Indian intellectual tradition of multimedia theory and practice » est un texte pivot de cette recherche, car il permet de conceptualiser le wampum comme un élément rhétorique¹⁹ de résurgence et de décolonisation. Cet essai place le wampum comme un « exemple de technologie amérindienne pré-Memex, pré-Xanadu et pré-Internet qui n'a pas seulement été imaginée mais est devenue une réalité et qui non seulement fonctionne comme un hypertexte mais étend en fait ces capacités au-delà de la capacité actuelle des hypertextes interconnectés que nous voyons sur le "World Wide Web" » (Haas 2007 : 83). Ce texte permet de positionner le wampum au centre d'une réflexion sur les technologies de communication et la position intermédiaire, interstitielle de cet objet.

Proposant de traiter l'œuvre de Myre comme une déconstruction et une réécriture physique, rhétorique et symbolique d'un texte, le travail de Jacques Derrida s'est rapidement imposé comme essentiel. L'analyse de l'écriture et du texte chez Derrida permettra d'établir un lien entre cette écriture symbolique et matérielle, et la notion

¹⁹ Angela Haas qualifie le wampum de « rhétorique vivante » qui représente une communication mutuelle entre deux parties (Haas 2007 : 80).

de déconstruction en tant que telle sera convoquée afin d'identifier les forces déconstructrices à l'œuvre chez Myre. Nous retrouvons également chez Derrida cette volonté de se détacher des dichotomies « occidentales » que l'on retrouve dans le cadre épistémique allochtone. L'écriture chez Derrida nous apparaît pertinente afin de construire autour du perlage dans l'œuvre de Myre comme étant une écriture, tout en développant les techniques rhétoriques utilisées comme les permutations de codes avec les matériaux, la réécriture perlée. *Indian Act* est une œuvre participative, et plusieurs œuvres de notre corpus utilisent différents médias dans leur conception. Pour adresser la rhétorique de ces œuvres, nous nous penchons sur des théories de l'art hypermédiatique, et du réenactment. Anne Bénichou et Marie Fraser, entre autres, insistent sur le pouvoir puissant de la répétition des normes, le réenactment permet un « renforcement des normes dominantes » et confirme un sentiment d'appartenance à un groupe. La performance est un renforcement du cadre épistémique d'une société. Cette vision du réenactment nous donne la possibilité de proposer, à l'inverse, la pratique artistique de Myre comme étant une répétition performative des luttes autochtones, avec un désir de « défaire » (Uzel 2017) les normes historiques et épistémiques ancrées dans le texte. Par ce réenactment, Myre crée/recrée et renforce un cadre épistémique autochtone, résurgent, par l'action répétitive du perlage et la participation des perleurs. Quelle est la place du participatif dans *Indian Act*? Quelle est sa fonction? Peut-on lier cet aspect participatif avec certaines caractéristiques que l'on retrouve dans l'hypertexte? L'utilisation du participatif chez Myre pourrait-il avoir plusieurs objectifs, plusieurs fonctions et dans quelle mesure ce participatif fait-il partie d'une rhétorique résurgente? Le participatif de Myre pourrait-il être un refus des normes, un espace de résurgence personnelle dont le public ne ferait qu'en partie partie, et donc que l'œuvre serait en quelque sorte cette participation du public, comme étant un espace où se jouent autre chose que la simple dénonciation du texte de loi? La participation du public ne serait qu'une strate dans la création. La norme visible, occidentale, est la création, réécriture d'une œuvre-révolte, un « antagonisme relationnel » dénonçant le texte de loi et incluant le public dans une prise de conscience des ravages coloniaux. Mais en étant également un acte de résurgence personnelle, la création par Myre d'un espace personnel, dans lequel elle est, existe,

détruit et reconstruit son identité, en dehors des attentes artistiques classiques. Une lecture hypertextuelle, un hypertexte, permettrait ainsi de créer ce nouvel espace aux possibilités résurgentes infinies, car plus floues, potentielles, donnant à l'artiste des possibilités infinies de création de rôles, d'écriture, de normes, de concepts.

Ainsi dans un premier chapitre, le wampum est au cœur d'un survol historique, et des enjeux qui gravitent autour de son apparition, de son utilisation dans un contexte politique, social et culturel. Le colonialisme d'aujourd'hui a une histoire, qu'il faut relire et revisiter afin de permettre une meilleure compréhension d'un contexte de décolonisation. Ce chapitre pose également certaines bases qui permettent de situer le wampum au cœur d'une circulation hypertextuelle et rhétorique, et d'établir des liens entre ces concepts. Angela Haas et son essai sont essentiels au cheminement et au déchiffrement, à la lecture du wampum comme rhétorique.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéressons à une rhétorique de *permutation de codes*, de créations de codes et de clés de déchiffrement. Nous analysons aussi comment les effets du motif d'un objet sur son public/récepteur tel qu'Alfred Gell le présente (Gell 1998) participeraient d'une rhétorique du motif, du matériau. Ce chapitre aborde des œuvres de Myre où elle effectue ces permutations afin de discuter sur l'historicité des matériaux et leurs impacts sur la culture autochtone contemporaine. Dans ce chapitre, nous verrons comment Myre « brouille » les pistes pour faire parler le matériau, lui rendre une histoire « perdue ». (Boyle, Carden 2019). L'une des œuvres choisies dans ce chapitre est hypermédiatique et possède une plurivocité tant dans l'utilisation d'un médium traditionnel, le perlage, pour illustrer, créer un symbole de la culture numérique contemporaine, que dans le potentiel que ses hyperliens permettent. Ces hyperliens peuvent être compris comme une rhétorique de déterritorialisation de l'art (Sioui-Durand 2018). Ce chapitre est axé sur un aspect participatif de la création, une participation à une rhétorique artistique. Angela Haas fait ici le lien entre le wampum et une rhétorique hypertextuelle. L'une des œuvres du corpus choisi pour ce chapitre, *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012), (Fig.2) by Rachelle Viader Knowles et Judy Anderson,

est une illustration d'un lien entre une tradition et le « futur », par une utilisation hypermédiatique de la perle. (Caines, Viader Knowles, Anderson :2013). La série d'œuvres de Nadia Myre *code switching/permutation de codes* (2017), dénote une permutation « symbolique » de certains codes apposés à des objets historiques. Le wampum sera ainsi traité comme étant lui-même un jeu de codes, une permutation de codes, un hypermédia, un lien avec un futur, tout en étant un lien avec un savoir traditionnel par le perlage. L'aspect participatif est présent dans le chapitre deux et le chapitre trois. Dans le chapitre deux, le participatif sera lié avec l'hypermédialité de l'œuvre et l'inclusion du public dans une circulation, ne déterritorialisation des œuvres, avec une permutation des lieux où l'on attendrait ces œuvres.

Dans un troisième chapitre, qui se concentre sur *Indian Act*, le wampum est au cœur de la réécriture vivante et corporelle d'une Histoire, après une déconstruction artistique de la *Loi sur les Indiens*, loi coloniale et génocidaire qui de nos jours encore interprète, régit, dirige l'expression identitaire des Autochtones au Canada. Le wampum est également ici symbole d'un inachèvement, d'un *non finito*²⁰ de l'Histoire autochtone, un potentiel, un devenir, dans un espace interstitiel, un « safe-space » où Nadia Myre peut s'exprimer librement et jouer à sa guise avec une résurgence personnelle et un discours décolonial participatif. Dans ce chapitre, le rôle du public est plus physique, corporel, « utilitariste », peut-être, pour créer une œuvre-monde décoloniale. Le concept de permutation de code est également présent dans ce chapitre, dans le sens où ces permutations sont une « déconstruction » des normes, des canons et des attentes coloniales/occidentales, permutation plus symbolique dans le deux, et plus littéraire, matérielle dans le trois. Ces permutations nous semblent centrales dans la pratique artistique de Myre, comme étant l'une des techniques qu'elle met en œuvre pour exprimer une volonté décoloniale. Ce chapitre permet de comprendre comment Myre utilise une rhétorique déconstructrice, au sens Derridien, du texte de loi symbole d'un colonialisme encore présent. L'objectif est de comprendre comment le wampum peut être associé à cette forme d'écriture

²⁰ Le *non finito* est un terme italien que l'on peut traduire littéralement par « non terminé ». Dans un contexte artistique, il se traduit par « esthétique de l'inachevé », et désigne des sculptures inachevées par un artiste, intentionnellement ou non.

symbolique et artistique et comment un objet peut se lier à une temporalité intermédiaire et en devenir, en perpétuelle création, permettant ainsi à l'artiste d'exprimer sa culture au-delà des catégorisations dichotomiques occidentales. Ce travail se consacre alors à effectuer un lien entre une rhétorique artistique soutenue par le wampum et une rhétorique de survivance et de souveraineté qui sont au cœur de la décolonisation.

1. LE WAMPUM ENTRE OUTIL DE COLONISATION ET VECTEUR DE RÉSURGENCE

1.1 : le colonialisme/ néocolonialisme : contexte

Pour saisir pleinement les enjeux entourant l'art autochtone contemporain, et le wampum, il est pertinent de faire un retour sur le contexte politico-social dans lequel ils s'inscrivent. Notre travail veut se situer au cœur des études « décoloniales » et plus précisément utiliser le prisme de la décolonisation telle que Leanne Simpson et Taiaiake Alfred l'ont problématisée. Le colonialisme d'aujourd'hui a une histoire, et la relire, la revisiter est essentiel pour comprendre ces enjeux. Ce travail souhaite particulièrement s'attacher à la pratique artistique autochtone contemporaine comme moteur, enjeu et pratique de décolonisation des savoirs et acte de résistance. La domination du colonialisme moderne s'insinue jusque dans la sphère culturelle et nous pouvons sans conteste dire que de nombreux artistes expriment la nécessité de décoloniser les arts (Sioui-Durand 2018). Taiaiake Alfred nous rappelle que le colonialisme tel qu'il a été implanté au Canada s'est construit sur un imaginaire de l'Autochtone qui s'est petit à petit incrusté au plus profond des domaines juridiques, politiques, législatifs et culturels (Alfred 2017). À la base, le colonialisme tel que nous l'entendons avait pour but d'annihiler les peuples et de prendre possession des terres. Alfred, entre autres, soutient que les « stratèges » allochtones avaient saisi la complexité des institutions autochtones et avaient mis en place un système législatif et culturel global ayant pour but de maintenir les Autochtones sous le joug de la puissance dominante. Alfred indique que les Autochtones furent victimes d'une coupure complète avec tout ce qui faisait leur identité. La *Loi sur les Indiens* de 1867, par exemple, est perçue aujourd'hui encore par de nombreux activistes, tels que James Tully²¹ (Tully 1995 : 88) comme une véritable « dictature administrative » qui régit tous les aspects de la vie autochtone et qui leur a été imposée sans leur consentement. Bien que cette Loi attribue un statut de « citoyens de l'état » aux Autochtones, ceux-ci ont des droits limités, et les réserves et pensionnats avaient clairement pour but d'achever les liens qui

²¹ James Hamilton Tully est Professeur émérite de l'Université de Victoria. Il enseigne les sciences politiques, le Droit, la philosophie et la Gouvernance Autochtone.

les rattachaient à leur identité. L'état conservait ainsi le monopole du pouvoir. Cette loi trouve son origine dans plusieurs textes de loi coloniaux, établis après les différents conflits qui opposèrent la France et l'Empire Britannique. Les Autochtones forgèrent différentes alliances avec les deux Nations. À la fin de ces conflits, les autochtones n'étant plus « essentiels », le gouvernement s'emploie alors, à l'aide de la *Loi sur la Civilisation Graduelle*²² de 1857 à assimiler les Autochtones aux colons en favorisant leur inscription sur les listes électorales. Cette loi est complétée en 1869 par la *loi sur l'émancipation graduelle*, qui met en place le système d'élections au sein des bandes, que nous retrouvons aujourd'hui. A cela s'ajoute la création du poste de surintendant des affaires indiennes. Ce surintendant possède un fort pouvoir et nous pouvons aisément avancer qu'il était un des éléments clés du pouvoir coercitif du gouvernement. Ce sont ces lois coloniales qui sont consolidées en 1876 dans la *loi sur les Indiens*. Ces différentes promulgations de lois ont graduellement établi et ancré la colonisation dans la société Canadienne. Les Autochtones se sont retrouvés pris dans un engrenage d'assimilation sociale, culturelle et juridique irréversible dont les effets sont, entre autres, à l'origine de cette perte d'identité profonde que différents auteurs mentionneront, comme on le verra plus loin dans notre travail.

Le colonialisme en tant que tel est un concept complexe dont les interprétations divergent selon différents penseurs. Deux « formes » de colonialisme se démarqueraient, le colonialisme de peuplement et le colonialisme « général ». L'historien et anthropologue Patrick Wolfe, notamment à travers son ouvrage *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology* (Wolfe 1999) nous amène à considérer le colonialisme de peuplement comme une catégorie en soi, distincte du colonialisme « général ». Wolfe est à l'origine des *Settler Colonial Studies*, et dans ce cadre, deux historiens australiens, Lorenzo Veracini et Edward Cavanagh ont créé la revue *Settler Colonial Studies*. Par l'entremise de cette revue, les auteurs débattent des modalités d'interprétation de ces « différents » colonialismes. Nous sommes particulièrement interpellés par le fait que le colonialisme de peuplement, à l'opposé du colonialisme en tant que tel, nécessite une élimination par assimilation ou négation du peuple colonisé. Ce colonialisme de

²² « L'Acte pour encourager la civilisation graduelle des tribus sauvages en cette Province est adopté par le cinquième Parlement de la Province du Canada (officiellement le Haut-Canada et le Bas-Canada) en 1857. Ce qu'on appellera plus tard l'Acte pour encourager la civilisation graduelle n'est qu'une des nombreuses utilisations de la politique gouvernementale par l'État dans le but d'assimiler les peuples autochtones aux coutumes économiques et sociales des colons européens. (source : Historica Canada-page web) ».

peuplement crée une structure dans laquelle le colonisé est totalement « nié » et le colon opère une « indigénisation » qui le rend « habitant » du pays conquis. Pour Veracini, ce colonialisme est contemporain et actuel et les différentes politiques de reconnaissance des Autochtones participent de ce schéma de maintien de ceux-ci dans un statut d'infériorité. Wolfe explique que le colonialisme de peuplement s'articule principalement autour du territoire: les colonisateurs entendent éliminer les populations locales pour accéder à leur territoire²³ (Wolfe : 2006, 388). Ce territoire appartient désormais, comme nous l'avons mentionné préalablement, au colonisateur qui crée des politiques sociales, culturelles et juridiques pour maintenir les colonisés dans cet état inférieur. Ceci fait écho à *l'écocide/egocide/génocide* d'Éric Navet. L'identité des Autochtones est intimement liée au territoire et Alfred (Alfred : 2009) souligne lui aussi que le colonialisme de peuplement participe à la rupture du mode de vie des communautés autochtones et de leurs conceptions du territoire. Le colonialisme interdit alors l'émancipation des groupes ou peuples contemporains en brimant leurs droits fondamentaux à l'accès à leurs terres et aux savoirs qui s'y rattachent. Le colonialisme de peuplement contemporain fait l'objet de nombres études dont la pertinence n'est plus à démontrer, et les positions politiques dans lesquelles se trouvent les Autochtones forcent certains débats. Le Gouvernement Canadien libéral, de par sa volonté exprimée d'inclusion et de refonte de la société canadienne, participe activement à ce colonialisme contemporain. Nous pouvons également brièvement mentionner les différentes politiques concernant les pipelines et autres projets qui visent à exploiter les territoires autochtones sans leur consentement, sous couvert de « bénéfique pour la société dans son ensemble ». Les principes économiques sont ici à leur apogée, car ces politiques prétendent à une amélioration des conditions de vie des Autochtones à qui l'on promet des retombées substantielles en contre partie de la destruction environnementale de leurs territoires. Ce bref survol des notions de colonialisme nous permet de mettre en exergue la nécessité exprimée par de nombreux penseurs autochtones de comprendre le colonialisme en profondeur et d'en extraire les mécanismes qui en font sa pérennité, afin de pouvoir par la suite les remettre en cause dans une optique décoloniale. Plusieurs de ces penseurs font alors appel à différents

²³ « [...] the primary motive for elimination is not race (or religion, ethnicity, grade of civilization, etc.) but access to territory. Territoriality is settler colonialism's specific, irreducible element. »

courants de pensée pour démontrer un besoin de réinterpréter ces concepts d'un point de vue autochtone, pour sortir des schémas imposés par les courants intellectuels allochtones, qui ne prennent pas tous en compte les réalités autochtones contemporaines (King 2015).

1.2 : le wampum, rhétorique de résurgence et de décolonisation

Le mot Wampum serait une forme contractée et anglicisée du mot algonquien de Nouvelle- Angleterre *wampumpeak*, ou *wampumpeage*, « wamp étant un dérivé du terme exprimant la blancheur, umpe décrivant un collier, et ag indiquant le pluriel d'« animé » donc, on pourrait traduire par « un collier de perles blanches animées ». Le terme a été réduit à wampum par les Anglais de Nouvelle- Angleterre » (Turgeon 2005 : 19)²⁴. Jonathan Lainey précise que ce mot aurait été utilisé dans la langue anglaise à partir du début du XVIIe siècle (Lainey : 2003). On note une distinction entre le wampum et les wampums. En se référant à du wampum, on parle de la matière première, les perles. Lorsque l'on parle des wampums, on parle alors des colliers, qui sont des bandes perlées de plusieurs rangs de perles. Des perles blanches et violettes (pourpres) présentent différents motifs, tels que des carrés, losanges, croix, cercles, pipes, haches, bâtiments, figures animales ou humaines. Si l'on observe les wampums, les motifs peuvent être soit formés par les perles violettes, soit par les blanches. D'un point de vue archéologique, la littérature se concentre sur la datation de la circulation des perles qui constituent le wampum. Il est communément entendu que l'usage des perles de wampum est antérieur à la colonisation, mais que celle-ci a eu une forte influence sur l'accroissement de son utilisation à des fins commerciales. Laurier Turgeon dresse par exemple un portrait exhaustif de l'évolution archéologique de l'utilisation des perles en Amérique du Nord. L'auteur nous apprend que différentes collections archéologiques permettent de suivre l'évolution de la culture matérielle amérindienne depuis la fin de la période préhistorique jusqu'à la période historique, et que cela permet également d'analyser comment la présence européenne et l'introduction de nouvelles marchandises se sont

²⁴ L'auteur nous renvoie ici à Pauline Joly de Lotbinière, « L'origine des wampums algonquins », Recherches amérindiennes au Québec, vol. 23, nos 2-3, 1993, p. 55.

répercutées sur les modes de vie autochtones (Turgeon 2005 : 19). L'ouvrage de Turgeon se concentre sur la manière dont les perles puis leur assemblage en ceintures sont devenus des « vecteurs d'identité » puissants et politiques, malgré, selon lui, une origine, une influence fortement européenne. Pour l'auteur, Les ceintures de wampum ont acquis, en Amérique du Nord une « valeur symbolique et politique parce que les perles employées dans leur fabrication étaient des objets étrangers » (Turgeon 2005 : 31). On note cependant un consensus dans la littérature sur l'origine des wampum et leurs usage socio-politiques. Nous avons choisi de nous baser sur l'ouvrage de Jonathan Lainey (Lainey 2003), qui dresse un portrait exhaustif des origines du wampum et de ses enjeux socio-politiques. L'ouvrage de Lainey est un apport essentiel à la compréhension du contexte dans lequel se situe cet objet. Le détournement des fonctions primaires du wampum par les puissances coloniales a fortement altéré son utilisation et son destin. La monétarisation du wampum par ces puissances a joué un grand rôle dans le déclin auquel il a fait face. Nous savons que les wampums servaient d'artefact d'échanges bien avant la colonisation, mais il semble que son utilisation comme monnaie au sens moderne soit une conséquence de la colonisation. La notion de « commerce triangulaire » de Lynn Ceci est essentielle à la compréhension du rôle du wampum dans la dynamique économique des colonies hollandaises et anglaises du début du XVIIe siècle, et l'auteure dresse un panorama essentiel de la circulation du wampum et de son utilisation par ces différentes puissances. Selon elle, la valeur des wampums au sein de la période post contact a augmenté en relation directe avec la valeur élevée attribuée par les commerçants de fourrures. Elle note également que les colons, en l'utilisant comme « monnaie légale » en contrôlaient la circulation. Selon elle, il est possible d'observer un triangle économique : les investisseurs européens (*European investors*) envoyaient des denrées telles que du tissu et des outils en métal vers les côtes new-yorkaises pour y être échangés contre des wampums, qui sont alors transportés plus au nord pour servir d'échange contre des fourrures. Fourrures qui sont ensuite envoyées en Europe (Ceci 1982 : 97-98). Jonathan Lainey (2003) est également une référence essentielle quant à la datation, la circulation et l'interprétation du wampum. Grâce à ces auteurs, nous comprenons alors que le

wampum, ainsi que les perles qui le composent sont précieuses pour les différentes nations et de fait convoités par les puissances colonisatrices qui visent à un contrôle économique, politique et social du territoire. Nous voulons démontrer que le colonialisme se matérialise notamment à travers une récupération occidentale du wampum, qui l'a mis en porte-à-faux avec son utilisation proto-coloniale, et ces auteurs nous permettent de dresser un portrait relativement complet des enjeux entourant le wampum et son historicité. S'il n'est plus à démontrer que le wampum a eu une valeur diplomatique et qu'un consensus a été fait entre les nations, notamment pour les traités et pour le commerce de la fourrure, nous estimons qu'une occidentalisation de cet objet a eu un impact néfaste au niveau culturel. Dans son ouvrage, Lainey mentionne particulièrement la perte du « sens » des wampums, la perte des discours leur étant attaché (Lainey 2003 : 218). De son côté, Fenton nous rappelle qu'à l'origine, le wampum était un moyen mnémotechnique utilisé pour se souvenir des droits et obligations qui liaient deux parties (Fenton 1985 :17-18), ce qui permettrait de concevoir le wampum comme un support discursif politique. Il est également démontré que le wampum a de prime abord été l'apanage d'une élite sociale autochtone et qu'il servait à supporter des échanges et des rituels bien particuliers (Turgeon 2005 : 25). Il était donc déjà une source d'enjeux politiques et d'échanges, mais autochtones, et c'est ici que nous devons faire une distinction d'avec le sens occidental qui lui a été apposé. Les puissances coloniales ont rapidement compris qu'il était nécessaire de contrôler la fabrication et la circulation de cet objet pour pouvoir contrôler les nations qui les utilisaient. Une certaine monétarisation des perles et de la ceinture de wampum a donc donné l'avantage à la nation colonisatrice, qui avait la possibilité de le fabriquer en grande quantité, donc d'effacer la notion de rareté qui était un des aspects valorisant pour les Autochtones. Nous pourrions rapprocher cela du concept économique occidental de l'offre et de la demande, et de la saturation du marché par une production excessive d'un produit. Nous ne rentrerons pas dans les tréfonds des études économiques et des différences entre les conceptions économiques occidentales et autochtones, qui ont été développées par Graeber dans *Wampum and Social Creativity among The Iroquois*. In: *Toward An Anthropological Theory of Value* par exemple, dans lequel il discute

lui aussi de la valeur du wampum dans un contexte colonial et politique pré et post-contacts. Mais il est important de souligner l'apport de Graeber dans la compréhension des mécanismes économiques autochtones et allochtones, ce qui nous permet de comprendre comment le passage d'une économie à l'autre a facilité le déclin d'un objet dont il a été décidé qu'il serait le support d'échange inter-nation, que nous considérons comme inégal à la base. Partant du principe que nous nous intéressons au wampum et son utilisation dans un contexte colonial, il nous apparaît légitime de considérer tout échange entre les Nations comme inégal et coercitif malgré une participation active des nations colonisées. Ce sont ces différences de conception du wampum dans un contexte de colonisation qui seront supportées dans ce travail. Cette recherche s'intéresse tant à l'oralité du wampum qu'à son écriture, sa matérialité, et l'une des probables causes du « déclin » du wampum pourrait reposer dans le manque de confiance des colonisateurs, qui imposèrent une « écriture » des traités, causant un oubli²⁵ des paroles attachées à la circulation des wampums. Si l'on s'attarde à l'historique de la circulation des wampums, nous pourrions également constater que le pouvoir colonial en place a utilisé sur le wampum des stratégies « similaires » à celles utilisées à plus grande échelle pour priver les Autochtones du contrôle sur leur culture. L'état colonial a entrepris de transformer les utilisations du wampum, puis, outre une acquisition massive des wampums en circulation, il en a créé de nouveaux, en y apposant ses propres « conditions d'utilisation ». Par la suite, en les catégorisant d'objets traditionnels « passésistes » et en les plaçant dans des musées pour en faire des « reliques » anciennes, les wampums ont perdu de leur accessibilité et de leur vitalité. En décrétant leur archivage en vue d'une protection, les wampums ont été occidentalisés, gérés comme artefacts « décoratifs et historiques ». La muséification du wampum, l'ayant privé de sa voix, a également participé à une colonisation culturelle. Plusieurs chercheurs autochtones se servent également du wampum comme support de leurs recherches et de leur réflexion concernant une réappropriation résurgente du savoir autochtone. Angela Haas, avec son article « Wampum as Hypertext: An American Indian Intellectual Tradition of

²⁵ Jonathan Lainey développe dans une partie de son travail la question de la perte de sens des wampums, qui en rend l'interprétation et la discussion presque impossible (Lainey 2003 : 218-220).

Multimedia Theory and Practice », conçoit le wampum comme support d'une pratique hypertextuelle, et elle décrit également le wampum ainsi

Wampum embodies memory, as it extends human memories of inherited knowledges via interconnected, nonlinear designs with associative message storage and retrieval methods. And it is this complex rhetorical functioning that first engaged my thoughts on how Indians have always been hypertextual²⁶.

(Haas 2007 : 80-81)

Haas, à travers cet article, veut offrir une version différente de l'idéologie occidentale prétendant être à l'origine des pratiques hypertextuelles et multimédiales, et elle explique comment le wampum est une technologie hypertextuelle autochtone utilisée bien avant internet. Ce texte est un apport majeur non seulement à l'histoire du wampum, mais également parce que l'auteure propose de renverser une conception occidentale de monopole culturel. Ce texte participe à une décolonisation des savoirs et permettra d'appuyer notre hypothèse selon laquelle le wampum est vecteur de résurgence. L'article de Louise Vigneault, « repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie » (2017), est un texte essentiel dans l'analyse de la présence du wampum dans l'art autochtone contemporain et de la présence de l'art autochtone contemporain dans la sphère des nouvelles technologies. Les recherches de Louise Vigneault sur les wampums permettent de comprendre ses relations avec l'expression des connaissances autochtones contemporaines. La réappropriation du territoire est au cœur d'enjeux géopolitiques et l'auteure note que le territoire est une mémoire culturelle et politique essentielle. Nous nous appuyons sur cette recherche pour considérer le wampum comme étant un territoire, vecteur d'enjeux socio-politiques. Dans son acceptation occidentale, le wampum est perçu comme un contrat politique, comme un traité entre deux nations, et Jacynthe Ledoux, avocate spécialisée en droit

²⁶ Le wampum incarne la mémoire, car il étend la mémoire humaine des connaissances héritées par le biais de conceptions non linéaires interconnectées avec des méthodes de stockage et de récupération de messages associatives. Et c'est ce fonctionnement rhétorique complexe qui a tout d'abord suscité ma réflexion sur la façon dont les Indiens ont toujours été hypertextuels (traduction libre Haas 2007 : 80-81).

autochtone, dresse un portrait de l'importance politique complexe des wampums, et de la nécessité de les inclure dans les relations politiques actuelles avec les Autochtones.

Le wampum : un perlage de parole

We do not weave the web of life; we are merely a strand in it.
Whatever we do to the web, we do to ourselves²⁷.

Chief Seattle of the West Coast Duwamish, 1854.28

Le wampum est un vecteur rhétorique artistique de *résurgence* et de *survivance*. Gerald Vizenor²⁹ décrit la survivance comme étant:

an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy, and victimry. Survivance means the right of succession or reversion of an estate, and in that sense, the estate of native survivancy³⁰.

(Vizenor 1999 : vii)

Le wampum est un élément clé de la rhétorique autochtone, et partie inhérente d'une volonté de souveraineté rhétorique. Comme nous l'avons précédemment mentionné, le colonialisme a privé les Autochtones de nombreuses possibilités d'exprimer leur souveraineté, notamment par une imposition d'une rhétorique occidentale qui a placé leurs cultures dans un état d'infériorité et de dépendance, reléguant et ignorant leurs lois, leurs méthodes de transmission. Par cette coercition

²⁷Nous ne tissons pas la toile de la vie, nous n'en sommes qu'un fil. Quoi que nous fassions à la toile, nous le faisons à nous-mêmes (traduction libre).

²⁸ Citation tirée de l'article « Wampum as Hypertext: An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice » d'Angela Haas.

²⁹ Gerald Vizenor est un académicien et un écrivain Anishnaabe.

³⁰ Je traduis : la survivance est « un sens actif de la présence, la continuation des histoires autochtones, pas une simple réaction, ni un nom survivant. Les histoires de survie des autochtones sont des renoncements à la domination, à la tragédie et à la victimisation. La survie signifie le droit de succession ou le retour à un état et, en ce sens, d'un état de survivance autochtone ».

le colonialisme a provoqué une perte de culture, par la perte des méthodes de transmission des savoirs. Le wampum, comme objet politique, a une place évidente au sein de la réappropriation politique autochtone, et l'utilisation artistique qu'en fait Nadia Myre participe de cette résurgence, par une rhétorique matérielle qu'elle semble lui apporter. Le wampum est alors un support didactique, rhétorique et souverain, et chaque élément du wampum semble participer à cette rhétorique. Comment le wampum est-il alors utilisé comme catalyseur de résurgence? Le concept de rhétorique autochtone est essentiel pour pouvoir faire un lien entre la rhétorique artistique de Nadia Myre et le wampum. Plusieurs auteurs contextualisent et montrent les enjeux de cette rhétorique autochtone au sein d'une volonté de survivance, de résurgence et de souveraineté. Ernest Stromberg³¹, dans son introduction à *Rhetoric and American Indians* (2006), nous explique que le concept est complexe et qu'il faudrait en reconsidérer la terminologie. Il s'appuie sur Gerald Vizenor, qui considère le mot « Indian » comme hautement colonial et controversé. Stromberg nous propose de comprendre la rhétorique comme « l'utilisation du langage ou d'autres formes d'actions symboliques pour produire des textes (au sens le plus large possible) qui produisent des changements dans les attitudes, croyances et actions d'un public³² ». (Stromberg 2006 : 4) (traduction libre) Cette définition nous conforte dans notre proposition de considérer le wampum et l'oralité qui l'accompagne comme une rhétorique de résurgence et de décolonisation, par une reconstruction artistique. La souveraineté rhétorique est un concept essentiel dans un contexte de survivance, de résurgence et de décolonisation. Le wampum participe d'une prise de pouvoir autochtone à travers une revitalisation des enseignements traditionnels de transmission. Gerald Vizenor note qu'au centre de la rhétorique, il y a l'histoire « You can't understand the world without telling a story. There isn't any center to the world but a story. » (Coltelli 1990 : 156). La rhétorique autochtone est développée dans un ouvrage incontournable de Lisa King, Rose Gubele et Joyce Rain Anderson, *Survivance, Sovereignty and Story* (2015). Cet ouvrage rassemble

³¹ Ernest Stromberg est professeur associé au Département d'anglais, de Communication, et de Journalisme à l'Université d'État de Californie, Monterey Bay.

³² « The use of language and other forms of symbolic action to produce texts [...] that affect changes in the attitudes, beliefs, or actions of an audience ».

des textes qui abordent des stratégies pratiques d'enseignement et d'écriture, dans la veine de l'appel de Scott Lyons³³ à la souveraineté rhétorique, au droit des peuples autochtones à exprimer et à contrôler leurs propres histoires. Ce livre, à travers ses différents articles, propose différents moyens d'enseigner et d'écrire sur la rhétorique autochtone nord-américaine et insiste sur l'importance des discussions sur la souveraineté autochtone. Ce qui nous intéresse dans cet ouvrage, c'est que les auteurs proposent des suggestions de recherches futures, ainsi que des méthodes pour intégrer des textes autochtones en enseignement. L'intérêt fondamental de cet ouvrage est qu'il nous permet de comprendre comment ces rhétoriques autochtones peuvent être utilisées dans un cadre didactique et académique et remettre en cause certaines conceptions occidentales/ allochtones en vue de cette souveraineté rhétorique. Lyons définit la souveraineté comme rhétorique car l'essentiel du débat sur la souveraineté repose sur des discours écrits et oraux tenus par des Autochtones et des non-autochtones. Cependant, il suggère de se détacher des textes *sur* les *Indiens d'Amérique* pour aller vers des textes *par* des indiens d'Amérique afin de comprendre les pratiques rhétoriques. Les traités, les documents politiques et les récits oraux écrits fournissent tous les moyens de comprendre comment les *Indiens d'Amérique* utilisent l'écriture pour produire du sens et exprimer leur souveraineté par le biais d'un discours public (Safran 2017 : 45-46).

Nous rejoindrons Lyons, en proposant ultérieurement de traiter la réécriture d'*Indian Act* de Myre comme l'une de ces pratiques rhétoriques, par une réécriture perlée résurgente d'un document politique.

Dawn Marsden, dans « Expanding Knowledge through Dreaming, Wampum and Visual Arts » (2004) propose par exemple, à travers une rhétorique didactique, une méthode d'apprentissage académique dont le wampum est la clé de décodage, de déchiffrement. Elle utilise une interprétation des codes visuels des perles de wampum pour mettre en place un enseignement résurgent et décolonial. Cette approche de Marsden peut également se concevoir comme une méthodologie, une stratégie de décolonisation

³³ Scott Richard Lyons est professeur associé de culture anglaise et américaine à l'Université du Michigan, à Ann Arbor.

if we can re-integrate Wampum and other beading and weaving tools back into our institutions of knowledge, and into our psyches, we will be well on our way back to rebalancing who we are as human beings³⁴.

(Marsden : 2004)

Marsden montre ici comment le wampum peut se retrouver au centre d'un schéma d'apprentissage autochtone résurgent. Elle illustre une fonction rhétorique du wampum et nous permet également de comprendre comment le wampum permet une réécriture, un nouveau discours résurgent de l'enseignement académique autochtone. Marsden nous apprend qu'elle a reçu en rêve un schéma structurel dont elle décide de se servir dans sa pratique académique³⁵. Tout au long de son article, Marsden expose la manière dont elle a ensuite appliqué la structure du wampum dans son modèle didactique. Visuellement, la rangée supérieure de perles représenterait les messages de l'université, celle du milieu seraient représentatives de la communauté et celles d'en bas seraient le Soi. Les perles noires en interstice seraient ce que Marsden nomme « les questions de recherche qui changent selon la langue la plus privilégiée à chaque étape ». Elle explique que les perles noires donnent une structure, qui tient le bracelet ensemble et qui relie toutes les connaissances. Dans son texte, Marsden fait part de ses craintes quant à l'utilisation du wampum dans un contexte académique, mais indique qu'après des recherches sur le wampum elle a été rassurée

After more research, I realized that Wampum was an important communication tool that was not sacred in itself, but only as sacred as the relationships and events that were being represented. That the Wampum Research Model might be used as a symbol to both represent and strengthen relationships among academia, individuals, communities, and

³⁴ « Si nous pouvons réintégrer le Wampum et d'autres outils de perlage et de tissage dans nos institutions de connaissance et dans notre psychisme, nous serons sur la bonne voie pour rééquilibrer notre identité en tant qu'êtres humains » (traduction libre).

³⁵ I'd been gifted with a design for a Wampum Research Model which wove together significant and complex strands of influence and relationships within my research.

Indigenous peoples, seems resonant, relevant, and related to the integrity of Wampum traditions³⁶.

(Marsden 2004 :70)

Marsden exprime également la nécessité de créer de nouveaux espaces intellectuels :

Intellectual space needs to be created in academic institutions for re-validating and restoring these ancient tools, these holistic processes, especially in fields edging into qualitative research where the boundaries and laws of the physical world do not apply.

(Marsden : 2004:72)

Marsden fait écho ici avec cette notion de « safe-spaces » interstitiels dans lesquels pourraient s'exprimer des recherches différentes, aux normes et concepts autochtones, et conclut sa réflexion en proposant une utilité à son modèle

The Wampum Research Model is a research tool that can be used to design, analyze or present complex influences and relationships in qualitative research and is a rich example of the potential of revived traditions and visual arts for expanding and extending perspectives into other domains of being and knowing³⁷.

(Marsden : 2004)

Dawn Marsden est un exemple pertinent pour concevoir le wampum comme lien entre un savoir académique et un système autochtone d'être, d'agir et de penser. Marsden et sa proposition analytique de transmission d'un savoir à l'aide d'un

³⁶Après plus de recherche, j'ai réalisé que le wampum était un important outil de communication qui n'était pas sacré en lui-même, mais seulement aussi sacré que les relations et les événements qui étaient représentés. Que le Wampum Research Model pourrait être utilisé comme un symbole représentant et renforçant les relations à travers l'académie, les individus, les communautés et les Autochtones, et que cela semble résonnant, pertinent et relié à l'intégrité des traditions du Wampum (traduction libre.)

³⁷ Le wampum comme modèle de recherche est un outil de recherche qui peut être utilisé pour concevoir, analyser ou présenter des influences et des relations complexes dans la recherche qualitative. Il constitue un riche exemple du potentiel des traditions et des arts visuels renaissants pour élargir et étendre les perspectives à d'autres domaines de l'être et du savoir » (traduction libre).

modèle de recherche spécifique nous permet également de lier le wampum avec un codage, un langage à travers le perlage, faisant ainsi écho à Angela Haas quant à l'utilisation du wampum dans une perspective d'enseignement culturel résurgent.

Le deuxième volet de notre approche méthodologique s'articule autour du relationnel. Après avoir tenté de défricher l'aspect relationnel du matériau, nous voudrions nous concentrer sur une notion qui nous apparaît importante dans la pratique artistique de Nadia Myre : le relationnel, le participatif. L'espace des corps dans une pratique artistique est une stratégie de cet art participatif. Il encourage les rapports sociaux et physiques. Dans ce mémoire, nous proposons entre autres d'examiner comment, par une implication physique de perleurs Autochtones et occidentaux dans la confection de son œuvre *Indian Act*, Myre permet un rapprochement et une prise de conscience d'une historicité et d'un cheminement inscrit dans les corps et dans les esprits. Le colonialisme étant imprimé au plus profond des êtres qu'il domine, l'art participatif permettrait une prise de conscience plus intense de ce cheminement, tout en liant l'artiste et les participants dans un territoire inachevé. L'art de Nadia Myre est un art de rencontre, issu d'une volonté de l'artiste de créer de nouveaux territoires sociaux à travers la matérialisation corporelle d'une culture. Myre met en contact ces corps et ces cultures, par la réécriture physique et spirituelle du texte de loi de *la Loi sur les Indiens*. Nous pensons que certains éléments empruntés à la théorie occidentale de l'art relationnel pourraient nous aider à nous diriger sur le chemin artistique de Myre. Nicolas Bourriaud est critique d'art contemporain et ancien co-directeur du Palais de Tokyo. Selon lui, l'art en soi à travers certains travaux d'artistes, permettrait de favoriser les rapports sociaux. Il nomme cette forme d'art *esthétique relationnelle*, et sa théorie avance qu'il faut considérer les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles représentent, produisent ou suscitent. Nous nous appuyons ici sur un texte d'Yveline Montiglio, « Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003) », qui analyse les thèses principales de l'auteur, en rassemblant deux de ses ouvrages principaux. L'auteur est controversé sur son analyse de l'esthétique relationnelle à travers une acceptation consensuelle par Claire Bishop.³⁸ Dans son article

³⁸ Claire Bishop est une historienne de l'art Britannique, critique et professeur d'histoire de l'art au Graduate Center, CUNY, New York.

« Antagonism and Relational aesthetics (2004) »³⁹, elle estime que Bourriaud tendrait à faire fi de la notion de dissensus et de conflit, mais nous souhaitons malgré tout faire mention de plusieurs éléments cruciaux de sa recherche. En effet, Bourriaud avance que « l'art est un état de rencontre » (Bourriaud 2001), et ne doit pas se limiter à un art interactif, il est une « modélisation de relations sociales ». L'art relationnel mettrait l'accent sur « l'espace de la relation sociale » et prendrait forme d'objets d'art, traces (sens derridien) de ces rencontres. Bourriaud veut savoir s'il serait possible pour l'art de créer un rapport direct au monde, au-delà de sa simple représentation (2001:9). Nadia Myre, par sa réécriture physique et participative, qui engage les corps et les esprits, crée un rapport direct au monde en engageant les perleuses dans un cheminement symbolique et physique d'effacement, d'annihilation d'un texte qui représente un pan de l'histoire coloniale du Canada. Les perleuses percent la page, la réécrivent, tout en ayant l'opportunité de lire le texte et de peut-être s'interroger sur leur action participative à un événement au-delà de l'œuvre elle-même. Ce que Bourriaud souhaite développer, c'est une théorie de la forme (2001:19), et placer l'œuvre comme un monde « habitable » par le « regardeur ». Bourriaud parle de « transitivité de l'œuvre », une relation commune qui se crée entre l'artiste et le monde, et entre le destinataire et le monde. Bourriaud place ces relations comme étant externes au champ même de l'art (2001 : 26). Nous avançons que Myre établirait cette transitivité à travers sa pratique artistique intermédiaire. Si Bourriaud considère ces relations comme une « forme artistique à part entière » (2001:29), alors nous pourrions ainsi considérer la pratique artistique de Myre comme une œuvre-monde, et cela nous conforte dans notre volonté d'avancer que l'œuvre de Myre se situe au-delà d'un *reenactment* (Fraser, Dubé-Moreau 2017) symbolique de l'écriture du texte de loi. Bourriaud politise l'art relationnel, car il occupe une fonction sociale, en créant des « interstices dans le tissu social », qui favorise une émergence de nouveaux modes de pensée, ce que Myre nous apporte définitivement. Dans son ouvrage *Postproduction* (Bourriaud : 2003), Bourriaud dit que « l'œuvre d'art est à envisager comme un moment dans la chaîne infinie des contributions » (2003 : 12). L'œuvre d'art est un moment inachevé et infini car il est un réseau de relations, de réflexions, d'actions, qui ne s'éteignent pas avec la finitude physique de l'œuvre. Nous pensons que ce serait une des

³⁹ Claire Bishop, « Antagonism and relational aesthetics », *October Magazine*, no 110 (automne 2004).

volontés de Myre de faire percevoir aux participants l'infinité des possibles qui se retrouve dans leur action et de transformer leurs modes *d'être*, *d'agir* et de *penser* face à la colonisation, matérialisée par le texte de loi qu'elle réécrit. Nous développerons ultérieurement cet aspect « inachevé » à l'aide du concept du *non finito*. Cet « inachevé » sera repris dans le cadre de l'analyse d'*Indian Act*.

Comme le mentionne Claire Bishop, Bourriaud tendrait à omettre un certain dissensus qui rendrait son analyse incomplète, mais dans la pratique artistique qui nous occupe, nous pensons que justement, l'aspect consensuel qui se dégage de la collaboration des perleurs avec l'artiste et l'œuvre-monde qu'elle leur présente et propose est essentiel. Un « conflit » initial symbolisé par le texte, serait par contre vécu par Myre, elle lutterait avec la page, avec le texte, avec les lettres, avec son propre corps pour nous offrir la possibilité d'une lutte commune transformatrice qui aboutirait peut-être à une certaine paix, l'œuvre-monde en étant la personnification. La participation des perleurs, qui font « violence » à la page, au texte leur permet de vivre dans leur corps le cheminement de l'artiste et des Autochtones victimes des implications de ce texte. De cette violence physique et symbolique artistique émerge du « beau », une œuvre, un sens. Le colonialisme a pratiqué et continue de pratiquer un effacement des corps et des esprits et nous pensons que l'art participatif de Myre permet de matérialiser cet effacement, ainsi que la réécriture, à l'aide de perles rouge sang⁴⁰, d'un nouveau contrat, inscrit dans nos corps, dans notre chair. Nous reviendrons sur cette inscription dans le corps dans un chapitre ultérieur. Ce que Claire Bishop reproche à Bourriaud, c'est un manque d'engagement politique, elle propose un antagonisme relationnel, opposé en quelque sorte aux relations idéales et construites proposées par l'art relationnel. Cet antagonisme, perçu comme une volonté de créer un « malaise » nous oriente vers la volonté de Myre de mettre physiquement les perleurs face à l'historicité coloniale violente représentée par le texte de loi. Pour lier la pratique artistique de Myre avec une historicité coloniale que nous avons mentionnée précédemment dans cette recherche, nous nous intéressons particulièrement à ce qu'Anne Bénichou, dans l'introduction de la revue

⁴⁰ Une référence au sang et à la violence vécue par les Autochtones est développée par Chloé Charce, dans son article « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire » (2012), dans lequel elle examine plusieurs œuvres de Nadia Myre, à la lumière de thèmes comme la perte d'identité, le territoire.

Intermédialités refaire Numéro 28-29, automne 2016, printemps 2017, appelle le *reenactment*. Bénichou, après avoir introduit le concept en tant que tel, nous dirige vers, selon elle, une nouvelle acceptation de cette pratique, à savoir un nouveau rapport à l'historicité, de « nouvelles relations avec le passé ». Elle explique comment se jouent de nouvelles liaisons entre le performatif et le passé, et l'utilisation des affects et des corps :

L'engouement pour le reenactment manifeste un désir de réintégrer le corps, les affects, le performatif dans notre rapport au passé et dans les représentations que nous en proposons. Parce qu'il met en dialogue des temps hétérogènes, le passé et le présent, souvent même des historicités plurielles, le reenactment joue de l'anachronisme et de l'inactuel, au sens où l'entend Giorgio Agamben. Il exploite leur capacité à mieux nous faire voir le temps présent et à « lire l'histoire de manière inédite, [à] la citer en fonction d'une nécessité⁴¹ ». Son succès dans les sphères savantes et amateurs est le signe d'une certaine démocratisation de l'histoire qui n'est désormais plus l'apanage des spécialistes. L'histoire reenactée est une histoire négociée entre divers acteurs.

(Bénichou : 2016). « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial. *Intermédialités*, (28-29). »

Cette analyse de Bénichou nous intéresse particulièrement pour pouvoir lier le corps participatif de Myre et des perleurs à une « reconstitution » de l'histoire coloniale à travers la réécriture du texte de loi. L'auteure nous offre des pistes de réflexion quant à l'aspect politique du reenactment. A l'aide de différents penseurs du reenactment, tels que Jacques Derrida, Judith Butler et Schechner⁴², elle nous dirige vers une analyse du pouvoir politique et historique de celui-ci

⁴¹ Ici l'auteure cite Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduction de Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, p. 39.

⁴² L'auteure nous livre des références bibliographiques que nous choisissons de reproduire telles quelles : Richard Schechner, « La restauration du comportement », 2008, p. 398–399. Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories* [1997].

Les générations suivantes de théoriciens des performance studies intègrent à cette réflexion les idées de Jacques Derrida sur le pouvoir subversif de la répétition des énoncés performatifs⁴³. Si l'efficacité des actes de langage dépend de circonstances et de contextes appropriés et repose sur des conventions réglées par les institutions, Derrida montre que les procédés d'itération et de dérive permettent de déborder et de déjouer ces règles. À partir du double héritage de Schechner et de Derrida, deux avenues se sont ouvertes. La première considère le reenactment en tant qu'instrument d'agentivité au sens du terme anglais agency, qui désigne la capacité des sujets à agir sur leur réalité sociale; la deuxième consiste à le penser comme une arme contre l'autorité de l'archive.

(Bénichou : 2016).

Nous pensons que la pratique artistique de Nadia Myre se situe dans cette optique, à la croisée d'une répétition performative des luttes autochtones et d'un désir de « défaire » les normes historiques ancrées dans ce texte. Bénichou rappelle le pouvoir puissant de la répétition des normes, le reenactment permet un « renforcement des valeurs dominantes », confirme un sentiment d'appartenance à un groupe :

C'est selon un processus similaire que le reenactment, puissant moyen de confirmation des valeurs dominantes et de manipulation idéologique, peut générer des formes d'agentivité. À travers la répétition, il transmet des connaissances, des savoirs, des conceptions du monde; il confirme des ordres symboliques et sociaux, des valeurs philosophiques, politiques, esthétiques, morales, etc. Il génère des formes d'identification et des sentiments d'appartenance à un groupe. À travers lui, le sujet incorpore et institue des règles et des normes. Mais il a toujours la possibilité de performer autrement, de suspendre ces logiques de confirmation et d'adhésion, de déconstruire les normes, d'en jouer, de les déjouer, de les transformer, d'y résister, de les resignifier, de les réélaborer.

⁴³L'auteure intègre ici une note bibliographique concernant Derrida : Jacques Derrida, *Marge de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

(Benichou : 2016)

Une certaine « hybridité » de la pratique de Myre se retrouverait ainsi dans cette utilisation du *reenactment*, pour déconstruire les normes mêmes que ce concept, historiquement permettrait. Par la répétition de l'écriture, de l'effacement, Myre permet aux perleurs de vivre non seulement la violence de la normativité imposée aux Autochtones et le renforcement des lois et pratiques coloniales par l'écriture de textes de loi, mais aussi de comprendre comment elle les déjoue par une répétition artistique autochtone. Par son utilisation du *reenactment* de l'écriture du texte de loi, tout en l'effaçant, Nadia Myre imbrique le politique dans sa pratique artistique. Pour décoloniser le texte et les corps, il faut donc inscrire ce texte dans les corps, et Marie Fraser, dans « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée? (2016) Intermédialités, (28-29) », co-écrit avec Florence-Agathe Dubé-Moreau, nous aide à comprendre le passage de l'œuvre originale (texte de loi chez Myre) vers le corps performateur :

Le reenactment emprunte ici des qualités à la réactivation, au sens de mise en marche ou de mise en mouvement. Just Pompidou It⁴⁴ propose de fait une appréhension du concept de performativité corrélative au transfert intermédial de l'œuvre originale (peinture, sculpture, installation, photographie, vidéo) vers le corps, que cette source soit matérielle ou immatérielle, autographique ou allographique⁴⁵.

(Fraser, Dubé-Moreau 2016 :).

⁴⁴ Just Pompidou it. Rétrospective du Centre Pompidou d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, au Centre Pompidou, Paris, 2014.

⁴⁵ Je reprends ici telle quelle la note de l'auteure : « Nelson Goodman a défini deux régimes d'existence et d'identité de l'œuvre qui seront ensuite retravaillés par Gérard Genette : l'autographique qui renvoie à l'unicité de l'œuvre de même qu'à une dépendance à son histoire matérielle certifiant son authenticité; l'allographique qui sous-entend une pluralité itérative souvent liée à un système de notation et à un certain nombre de propriétés contingentes variant en fonction des

interprétations. Nelson Goodman, Langages de l'art : une approche à la théorie des symboles [1968], traduction de Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990; et Gérard Genette, L'œuvre de l'art, Paris, Éditions du Seuil, t.1 « Immanence et transcendance », 1994.

En effaçant un texte tout en le gravant, Myre permet de le dépasser et peut-être débiter une guérison. Myre permet une décolonisation des esprits et des corps, les deux sont inextricables. Myre décolonise le texte par son effacement physique, en le rendant encore plus visible de par son inscription dans les corps, en nous donnant une inscription autochtone. Myre se décolonise et nous entrouvre les portes de son voyage. Toutes ces relations de discours, de plasticité et de matérialité, de circulation de sens seraient-elles en elles-mêmes l'œuvre d'art de Myre, bien plus que l'objet physique, matériel/ artistique qui est produit? Le devenir, le mouvement constant créé par cet objet « entre deux » serait la véritable œuvre à laquelle nous participons. Mais il demeure que ce nouveau territoire qui est le « devenir » ne permet pas selon nous de comprendre la réalité des profondes différences de nos deux cultures, dont l'une, de par ses fondements idéologiques et existentiels phagocyte l'autre. Nous proposons de lire la pratique artistique de Myre comme un entre-deux pavant la route vers un dialogue, ayant lieu sur un nouveau territoire dont on ne peut pas encore décerner les aboutissants.

1.3 Le wampum, un sujet intermédial

La question du médium, du média est centrale à notre recherche. Le wampum, comme vecteur, est envisagé comme un lien, un tissage qui lie la pratique artistique de Nadia Myre avec une volonté de résurgence autochtone. Ce lien, ce tissage, que nous voulons matérialiser à travers le wampum sera théorisé par une approche intermédiale. Cette notion renvoie à une pluralité d'approches théoriques qui étudient les relations entre les médias. Une attention particulière est portée à la matérialité de la médiation. Ce qui nous intéresse particulièrement pour notre recherche, c'est sa pluriarité, et la liberté que son polymorphisme⁴⁶ nous apporte pour comprendre les relations de l'artiste avec son œuvre, et avec le matériau. Dans notre travail, nous retiendrons par exemple ce que nous dit Éric Méchoulan dans « Intermédialités : Le temps des illusions perdues 2003 », à savoir que

⁴⁶ Le terme « polymorphe » est emprunté à Silvestra Mariniello, dans : Mariniello Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010.

l'intermédialité insiste sur l'aspect relationnel: entre (inter) ce qui est entre (média). Nous retenons de Méchoulan cet angle relationnel, qui rejoint notre approche des relations entre le matériau et l'artiste, le public. De même, nous comprenons que dans un contexte intermédial, il y aurait impossibilité de faire abstraction du support d'inscription d'un contenu, donc il n'y aurait pas de contenu idéal qui s'incarnerait par la suite dans un support. Support et contenu sont par conséquent indissociables. Ces approches sont cruciales pour le cheminement de notre recherche, car nous considérerons que le wampum incarne une position discursive résurgente et décoloniale tant par son matériau que par l'idée et l'historicité dont il est porteur. Nous voulons placer le wampum comme une œuvre-monde « en construction », en perpétuel mouvement et transcendant certaines dichotomies artistiques qui pourraient lui être apposées. Nous pensons également que ce sont les pratiques relationnelles (relations entre l'artiste et son public, relations de l'artiste avec le matériau, la participation du public à la création) qui constituent l'œuvre. Dans le cas de la pratique artistique autochtone de Myre, ces interactions participatives ont une visée, un résultat résurgent pour l'artiste puis décolonial, incarné par la nature politique du wampum. La pertinence d'observer le wampum sous un angle intermédial se conçoit dans le sens où il est par essence même un objet relationnel, circulatoire, et que ce sont ces relations qui le rendent résurgent et décolonial. Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous nous intéressons tout particulièrement aux travaux de Silvestra Mariniello sur l'intermédialité. Ces travaux nous permettent de comprendre et de lier à notre recherche l'intermédialité, ses concepts et peut-être aussi ses enjeux. L'auteure, dans « Commencements » (2003) nous introduit aux termes qui constituent le mot intermédialité lui-même. « L'inter » nous oriente sur les rapports et les relations entre des pratiques médiatiques. Nous nous trouvons alors dans un entre-deux « suspendu » (2003 :48). Il faut de surcroît prioriser ce qui se passe « entre », ce qui advient de nouveau dans cette zone en devenir. Ce qui préexiste, comme les êtres, les choses peuvent être mis de côté. La définition du médium que Mariniello apporte nous est essentielle pour définir le wampum. Selon elle, le médium est le milieu dans lequel a lieu un événement, une rencontre, un partage (2003 : 48). Le médium pourrait se concevoir comme des

poupées russes, il en contiendrait d'autres. Un médium « pur » n'existe pas, le milieu/le medium est toujours intermédiaire. L'auteure met également l'accent sur une plasticité, une transformation des matériaux et des sujets en interaction avec un média, qu'elle décrit comme étant la médiation. (Mariniello : 2010). Ainsi, comment penser l'intermédialité? Silvestra Mariniello indique que :

Nous sommes parvenus à penser l'intermédialité comme l'ensemble des conditions qui rendent possible les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible de figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle d'une figure par rapport à ceux d'une autre. L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient ceux d'une autre.

(Mariniello 2010 : 15)

Nous retenons de l'approche de l'auteure une notion d'inédit, de potentialité, de lieu de rencontre, de mise en relation dynamique. Nous pouvons comprendre ainsi qu'il est possible de concevoir notre objet comme un lieu de potentialité en devenir, de renvois culturels qui s'influencent les uns les autres tant dans le langage que dans l'écriture. Cela nous conforte dans notre approche du wampum comme étant une entité qu'il ne faut pas aborder comme un objet, mais comme un lieu, un mouvement, une construction de relations. C'est ce que nous appelons une œuvre-monde dans notre interprétation du travail de Myre. La définition du médium que nous donne Éric Méchoulan nous conforte également dans ce cheminement: « Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu » (Méchoulan : 2003). De même, Méchoulan décrit l'intermédialité comme « un contexte actif d'agencements symboliques, qu'ils reposent sur des matérialités ou des relations ». Les médias y sont traités comme des

milieux, « milieu » étant un des sens de « médium »⁴⁷ Nous retenons particulièrement la notion de « contexte actif », ce qui permet de comprendre le wampum comme un réseau, un entrelacement potentiel et vivant tant matériel que symbolique. Pour Éric Méchoulan, l'intermédialité

Observe qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées), mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité. (...) l'efficacité orchestrée par les institutions et l'effectivité induite par les techniques et les matériaux produisent, au bout du compte, des effets de sens⁴⁸.

(Méchoulan : 2003)

Méchoulan nous permet ainsi d'asseoir notre approche intermédiaire et de placer les œuvres de Myre dans ce contexte, en relation avec le wampum. Appliquée à la pratique artistique de Myre, et principalement à l'utilisation du wampum dans ses œuvres, l'intermédialité permet ainsi de comprendre les impacts de cet objet dans la société dans laquelle il circule, agit, transforme, décolonise et permet la résurgence. Ce travail veut se concentrer sur un rapport entre des idées, des symboles et leur traduction matérielle, et, dans la pratique artistique de Nadia Myre, dans un objectif de transmission. Comment s'incarne une idée pour se transmettre? Certains artistes Inuit nous expliquent que le matériau modèle l'œuvre finale, que l'idée se trouve déjà dans la pierre qu'ils vont sculpter, certains sculpteurs prennent une pierre et disent révéler ce qu'elle est déjà. Le matériau modèle l'idée autant que celle-ci le modèle. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le principe selon lequel le matériau, la matière, conditionnent l'objet transmis. Dans le cas d'un objet politisé comme le wampum, nous pouvons alors envisager une certaine politisation du matériau, et ainsi analyser comment l'artiste agit sur ce matériau pour créer une transmission et par là même de la mémoire, le tout constituant l'œuvre elle-même.

⁴⁷ Extrait de la conférence de synthèse d'Éric Méchoulan lors d'un colloque international du CRI.

⁴⁸Source : section « orientation de la revue » Intermédialités Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques.

Le wampum est à la fois un médium et un média dans lequel se concentrent des échanges culturels et les stratégies rhétoriques autochtones, il est le milieu dans lequel a lieu un événement (Mariniello 2003 : 48), le lieu où se rencontrent une historicité, des enjeux politiques, des stratégies résurgentes. Méchoulan permet de le considérer comme un dispositif « sensible », physique, et comme « milieu » d'échanges (Méchoulan 2003). Le wampum est un lien, un tissage de relations matérielles et un lieu d'inscription de ces relations. Sur un plan artistique, le wampum acquiert une nouvelle complexité en posant la question du rôle de l'art dans la construction de ces relations (Mariniello 2010 : 11), et dans notre recherche se pose la question de la place des Autochtones dans ces circulations de relations. En outre, Silvestra Mariniello note que l'intermédialité donne à la technique une « dimension centrale et révèle sa présence là où elle était devenue invisible (l'écriture est une technique, ainsi que le cinéma, malgré leur transparence) » (Mariniello 2010:13) et c'est cette technique qui sera mise de l'avant comme étant part entière d'une rhétorique de résurgence autochtone, considérant le wampum et ses motifs comme une écriture, une réécriture physique et symbolique, principalement dans *Indian Act* de Myre.

Le wampum, hypertexte de la résurgence?

Angela Haas est un apport essentiel à l'utilisation rhétorique du wampum car elle propose, dans « Wampum as Hypertext: An American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice », le wampum comme étant un hypertexte et rejoint ainsi notre proposition selon laquelle l'utilisation du wampum chez Nadia Myre comme forme d'hypertextualité artistique. Angela Haas propose de reconsidérer l'utilisation de l'hypertextualité par les Autochtones, en montrant comment ils se servaient de « technologies hypertextuelles » à travers les wampums. L'auteure explique également que l'hypertextualité et le multimédia ne sont pas l'apanage de l'occident, et que le wampum incarnait déjà une technologie de

l'hypertexte⁴⁹. Nous considérons le wampum comme une rhétorique de résurgence, et son utilisation comme hypertexte permet de le considérer comme rhétorique de souveraineté à travers son hypertextualité matérielle et symbolique, à l'aide de ses matériaux eux-mêmes, qui seront considérés comme un langage, une syntaxe matérielle et rhétorique, tout particulièrement les perles qui le composent. « Pour que le wampum puisse communiquer, une hybridation de la tradition orale et de la symbolique est tissée dans la rhétorique matérielle » (Haas 2007 : 91 traduction libre). Haas décrit ainsi le wampum comme étant une rhétorique vivante des relations entre deux parties, les traditions orales étant imbriquées dans la rhétorique matérielle (Haas 2007 : 80). Dans les œuvres du corpus que nous avons choisi de considérer, la pensée de Haas résonne et nous permet d'avancer la possibilité d'interpréter le wampum comme étant lui aussi un entre-deux hybride, en suspens. L'auteure considère également que:

In essence, for decolonial ideologies to emerge, new rhetorics must be spoken, written, or otherwise delivered into existence. Even in the most progressive spaces and places, the colonial rhetorical detritus of racism and ethnocentrism remains, and if these worldviews and rhetorics go unchallenged, they will continue to influence who and what we think of when we consider issues of race and technological literacy and expertise⁵⁰.

(Haas 2012 : 287)

Ceci est crucial dans la poursuite de notre recherche, considérant le wampum comme un outil rhétorique de résurgence, facilitant ultimement une décolonisation par l'art et de l'art. Lorsqu' Haas parle du fait que des « [...] relents colonialistes de

⁴⁹ this essay traces a counterstory to Western claims to the origins of hypertext and multimedia by remembering how American Indian communities have employed wampum belts as hypertextual technologies. Cet essai propose une contre-histoire à la prétention de paternité de l'hypertexte et du multimédia par l'occident en rapellant comment les communautés Amérindiennes utilisaient les ceintures de wampum comme technologies hypertextuelles. (Traduction libre).

⁵⁰ En substance, pour que des idéologies décoloniales émergent, de nouvelles rhétoriques doivent être prononcées, écrites ou livrées d'une autre manière. Même dans les espaces et les lieux les plus progressistes, les débris rhétoriques coloniaux du racisme et de l'ethnocentrisme subsistent, et si ces visions du monde et ces rhétoriques ne sont pas remises en question, elles continueront à influencer qui et à quoi nous pensons lorsque nous examinons les questions de race et d'alphabétisation et d'expertise technologique (traduction libre).

détritus rhétoriques de racisme et d'ethnocentrisme perdurent [...] » (traduction libre), nous pensons pouvoir y relier ce wampum, objet ambigu entre colonialisme et résurgence. Comme nous l'avons mentionné précédemment, si le wampum est vecteur, support, rhétorique de résurgence, il reste malgré tout, par certains aspects, au sein d'un système colonialiste, comme par sa muséification, sa non véritable reconnaissance par l'État canadien. Le colonialisme a en outre provoqué une perte de la mémoire des significations de nombreux wampums (Lainey 2003) et souvent une perte des relations qu'ils maintenaient. Dans ce contexte, refaire un wampum, c'est réécrire un texte, une historicité, sur plusieurs couches (artistiques, politiques, sémiotiques), en laissant entrevoir, dialoguer chacune des couches, chacun des éléments, pour matérialiser la parole de l'objet, qui lui-même sera une matérialisation « mnémonique » de paroles et de relations anciennes.

2. CODER/DÉCODER/DÉCOLONISER?

La matière n'est plus un support, la substance, le sujet, le terme aux confins d'une opposition.

(Derrida : 2009)

La permutation des codes est l'une des stratégies rhétoriques de Nadia Myre. Les œuvres sur lesquelles nous nous pencherons pour essayer d'en saisir toutes les significations sont issues d'une série photographique, *Code Switching/permutation de codes* (2017), composée des assemblages suivants : *Pipe Beads* (2017), (fig.6) impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 325 cm, *Circle* (2017), (fig.7) impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 122 cm, *Rope Piece on Night's Blue Arch (Nine Fathoms Towards a Performance)*, (2018), (fig.8), éclats de pipe à tabac sur fil en acier inoxydable. Nous considérerons également l'œuvre *Monument to two-row, revised* (2000-2002), (fig.9), wampum, tendons d'imitation, cadre en aluminium. Cette permutation de codes est matérialisée par l'utilisation d'éclats de pipes en terre provenant d'Europe, que Nadia Myre agence sous forme de structures rappelant tantôt une structure osseuse, tantôt un assemblage de wampum, ou bien un assemblage erratique de matériau, encadré par un cercle. La provenance européenne du matériau et de son utilisation participent de cette permutation, en permettant à l'artiste de mettre en relief un rapport entre l'historicité du matériau et une narration autochtone tissée autour de l'objet et des impacts de sa provenance coloniale.

2.1 : coder/décoder ou crypter l'histoire.

Nous pouvons établir un lien entre une résurgence, une volonté de souveraineté et leurs manifestations dans plusieurs œuvres de Nadia Myre, à travers ce jeu avec des

« codes » artistiques, linguistiques, visuels. Le titre de sa série, *Code Switching*, nous oriente dans cette direction. Laura Callahan⁵¹ explique que le code-switching tel qu'il est conçu en linguistique, est une alternance de codes linguistiques au sein d'un même texte ou d'une même phrase, le même locuteur utilise une variété de mots de plusieurs langues dans cette phrase. (Callahan : 2004). Pourquoi certains locuteurs pratiquent-ils le code switching? Paul Bandia estime par exemple que dans le contexte des langues « autochtones », africaines dans son article, il y a parfois impossibilité de traduction (Bandia : 1996). Plusieurs études sur le code switching visent à étudier ce phénomène au sein de textes littéraires, pour analyser les jeux littéraires et langagiers qui y sont à l'œuvre. Cassandra Silver, dans « Making the Bedouins: Code-Switching as Model for the Translation of Multilingual Drama » analyse à l'aide du code switching comment une traduction multilingue d'un texte permet de mettre en lumière certains enjeux socio-culturels et politiques, tels qu'une adaptation à un public visé. Elle estime que cette modification des codifications langagières est performative en soi, en raison de l'intertextualité complexe à laquelle le traducteur a dû faire face. (Silver 2017). Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéressons particulièrement au code-switching dans un contexte politique de réappropriation du langage et de mise en abîme des codes et canons classiques imposés par la culture allochtone. François Grosjean note pour sa part que le code switching est significatif de la même manière que l'est le choix du lexique (Grosjean 1982). Grosjean discute dans son ouvrage des effets politiques et sociaux lors d'un contact entre deux langues. Il s'intéresse également aux politiques linguistiques établies par les Nations dominantes contre leurs minorités linguistiques. Il décrit dans son ouvrage certains facteurs psychologiques et sociaux poussant un bilingue à choisir entre l'une ou l'autre de ses langues, à travers le prisme du code-switching. L'utilisation du terme code switching comme l'entend Holly E. Martin, professeure en études de littérature autochtone nous intéresse particulièrement, en cela qu'elle écrit :

⁵¹ Laura Callahan enseigne au département de littératures et langues modernes à l'Université de Santa Clara. Ses champs d'intérêts portent sur le Code-Switching et autres phénomènes de contact, les communications interculturelles et la gestion des héritages linguistiques.

Also, by including their ethnic languages, writers lay claim to the languages of their communities and resist the dominance of English by proposing that these languages can accompany English in the creation of works of US literature⁵²

(Martin 2005 : 403)

Martin réfute également l'idée d'un « acte arbitraire » ou d'une simple « imitation du discours de sa communauté » lors du passage par un auteur entre plusieurs langues. Le code switching est alors le résultat d'une décision consciente de l'auteur de provoquer un effet particulier et de « promouvoir la validité de l'héritage de l'auteur » (Martin : 2005). Nous retenons de ces différentes études linguistiques qu'il est par exemple possible d'établir des liens entre un code-switching et une réappropriation culturelle, dans une optique de résurgence, qui passe par un codage, un décodage linguistique, dans le but de gérer des informations de transmission.

Le *code-switching* dans une optique de rhétorique de résurgence et de survivance est développé par Jessica Safran Hoover, dans son texte « Rhetorical sovereignty in written poetry: Survivance through code-switching and translation in Laura Tohe's Tséyi'/deep in the rock-reflections on Canyon de Chelly » (Safran 2017). Dans ce texte, l'auteure souhaite introduire et lier cette technique au sein de son enseignement pédagogique, pour démontrer que ces techniques littéraires participent à un mouvement de souveraineté autochtone. Selon l'auteure, nous sommes en présence de forces qui tendent à invisibiliser la présence des Autochtones dans la rhétorique littéraire Américaine. Elle se focalise sur l'utilisation du *Trickster*, du *code switching* et de la traduction, dans le but d'obtenir une plus grande visibilité et décoloniser l'histoire des Dine⁵³. Dans le texte de Laura Tohe que l'auteure étudie, celle-ci utilise l'écriture pour récupérer « une souveraineté et une visibilité qui ont été arrachées à la langue et aux corps des Peuples Amérindiens, spécialement les Dine, après des années de colonisation, d'oppression et de résistance » (Safran Hoover : 2017). L'auteure note également que :

⁵² De même, en incluant leurs langages ethniques, les écrivains réclament les langages de leurs communautés et résistent à la domination de l'anglais en proposant que ces langages puissent accompagner l'anglais dans la création de travaux de littérature État-Unienne. (traduction libre).

⁵³ « Le Peuple » en langue Navajo. Il s'agit de leur nom originel pré colonisation.

One way to establish or (re)claim cultural sovereignty is through language. Writing, or sharing cultural background and history through writing, is one way of ensuring that a sovereign nation's culture does not continue to be appropriated by non-Natives in irresponsible ways⁵⁴.

(Safran 2017 : 44)

L'auteure rejoint ici Leanne Simpson, lors qu'elle nous parle de réappropriation culturelle des savoirs traditionnels par des chercheurs non-autochtones. Cette volonté de souveraineté par l'écriture dont parle ici Jessica Safran est l'un des concepts clés de notre recherche. Le wampum est l'un des éléments centraux d'une rhétorique de souveraineté, de résurgence de par son historicité et de par la place que Myre lui accorde au sein de sa pratique. Dans son texte, Safran Hoover se penche sur le *code switching* dans un poème de Laura Tohe. L'auteure propose une interprétation de cet acte de code switching qui attire notre attention :

Le code switching de Tohe, particulièrement dans ce poème, est significatif non seulement parce que le corbeau représente une image de rébellion et de force, mais aussi parce que le code switching de Tohe redéfinit sa propre souveraineté et celle des Diné ainsi que de nombreuses possibilités politiques, économiques, sociales, littéraires et personnelles en utilisant la langue Navajo dans un texte dominant anglais, qui reflète la culture Diné dans la culture américaine plus large.

(Safran Hoover 2017 : 85-86 traduction libre).

Ici Safran Hoover nous permet de faire un lien avec ce que nous pensons que Nadia Myre effectue avec le wampum et ses motifs, et ses éléments structurels. La position interstitielle du wampum que nous suivons au long de cette recherche se décline ici dans le fait que nous considérons l'utilisation du wampum par Myre comme étant un code switching dans son ensemble, un texte rhétorique, mais qui serait aussi, à travers sa structure, un code pour encrypter ou bien déchiffrer ce code switching.

⁵⁴ La langue est un moyen d'établir ou de (re)revendiquer la souveraineté culturelle. L'écriture, ou le partage du contexte culturel et de l'histoire par l'écriture, est un moyen de s'assurer que la culture d'une nation souveraine ne continue pas à être appropriée par des non-autochtones de manière irresponsable (traduction libre).

Nous rapprocherions le wampum du corbeau dont nous parle Safran Hoover. Le wampum serait ici le langage artistique de Nadia Myre pour affirmer sa résurgence. Safran Hoover note également que ce code switching propose un « outil » pour pouvoir réécrire, raconter de nouveau une histoire ignorée par le monde occidental (Safran Hoover 2017 : 94). Par l'utilisation de codes, Myre réécrit, reprogramme l'Histoire. Pour Safran Hoover, Tohe crée un « nouveau langage » qui exprime une rhétorique de survivance (Safran Hoover 2017 : 97). La création d'un troisième langage est un acte de résurgence, dans le sens où ce langage peut être exempt d'influence coloniale et refléter une souveraineté autochtone. Guy Sioui-Durand nous permet de faire un lien entre ce langage résurgent et la position d'un artiste autochtone :

Ashetateu est un mot en langue *innue-aimun* qui signifie « il suit les traces de quelqu'un en sens inverse pour voir d'où il vient », ce qui revient à dire que, pour être un artiste autochtone actuel, il faut paradoxalement marcher dans les pas des Anciens, renouer avec les modes de penser d'avant la colonisation, nommer, appréhender et dire encore en nos langages, y compris nos langages visuels.

(Sioui-Durand 2018)

C'est ce que Myre fait, en utilisant le langage du wampum, sa rhétorique ancienne, pour créer une nouvelle rhétorique artistique résurgente et souveraine. Dans les œuvres de Myre que nous analysons, l'artiste revisite les origines occidentales d'un matériau et crée ainsi des œuvres qui explorent, jouent avec les textures, avec les couleurs, avec des codes pour les détourner, les transformer, en vue d'une rhétorique de résurgence.

Le perlage, un code-switching résurgent et décolonial? (Perle comme code-langage)

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est l'aspect « plurivocal » du code. Nous souhaitons en particulier lire, interpréter la pratique résurgente de Nadia Myre à travers le prisme de codes visuels et matériels exprimés par le wampum, et des pratiques traditionnelles qui y sont rattachées. Une emphase sera mise sur le perlage et les perles, que nous considérons comme étant les fondements d'une rhétorique de résurgence matérielle. Dans les œuvres que nous considérons, Myre utilise ce médium pour revisiter, analyser, réinterpréter et renverser une hégémonie d'approche euro-centriste des rapports entre art et pouvoir. Plusieurs auteurs (Dubin 2009, Lainey 2003, Turgeon 2005, Ceci 1982) rappellent l'importance de la perle dans l'historique des peuples autochtones et les enjeux socio-politiques qu'elles incarnent dans les relations entretenues avec les puissances colonisatrices. Christi Belcourt est une artiste Métis dont le travail est axé sur le perlage traditionnel dans un contexte de revitalisation. Dans un interview qu'elle a donné au National Gallery of Canada Magazine⁵⁵, l'artiste relate son histoire et explique comment elle place le perlage dans sa rhétorique artistique. Elle aborde les enjeux politiques et sociaux autour du perlage et nous apporte un exemple de l'importance du perlage dans l'art autochtone contemporain. Pour Becky Rynor, la journaliste à qui Belcourt se confie, « la politique, les gens, l'art et la Terre-Mère sont aussi entrelacés que les très anciens motifs perlés des Premières Nations et Métis qu'elle reproduit soigneusement dans ses peintures » (traduction libre). La première introduction de Belcourt au perlage s'est faite à travers une paire de mukluk⁵⁶ perlées qui lui ont été offertes. C'est en voulant peindre les motifs perlés de ses bottes que Belcourt s'est aperçue qu'elle ne connaissait pas assez les plantes dans les motifs pour « leur rendre justice ». Elle a donc entrepris un voyage éducatif et a depuis produit de nombreux travaux exposés en galeries et musées. Belcourt explique également que la majorité des traditions artistiques autochtones proviennent d'un lien étroit avec la

⁵⁵ <https://www.beaux-arts.ca/magazine/artistes/en-direct-du-coeur-entrevue-avec-christi-belcourt>

⁵⁶ Les mukluk sont des bottes originellement confectionnées en peau de phoque, de caribou, portées par les Autochtones. Le mot mukluk provient de l'Inuktitut, langue inuit.

terre et ses esprits, et qu'ainsi la connaissance est « encodée dans l'œuvre ou l'art ». Ainsi, le savoir, la compréhension du monde sont encodés dans le visible. Pour elle cette conception du monde se retrouve dans le perlage et son art ne consiste pas en un simple transfert des motifs sur sa toile, il faut en conserver le sens. Il faut selon elle respecter les significations particulières et les codes qui sont inscrits dans ces motifs, et son art reflète les enjeux derrière ces motifs, tels que la protection de l'eau et des territoires. Belcourt parle également des enjeux socio-économiques que l'on retrouve derrière le perlage. Dans un contexte colonial, le placement dans des réserves, les maladies et l'annihilation d'une partie de la faune, ont causé un déclin des activités traditionnelles. Belcourt explique que le perlage était une activité de subsistance essentielle, et elle note que c'est souvent encore le cas. Dans cet article, nous pouvons entrevoir l'importance des significations encodées dans les motifs perlés dans la transmission des savoirs et des savoir-faire. Le motif du perlage peut être perçu comme un langage, un code que Belcourt a dû déchiffrer pour pouvoir pleinement les incorporer dans son discours artistique. Nous pouvons également comprendre comment l'arrivée des puissances colonisatrices ont eu un effet désastreux sur cet aspect culturel traditionnel mais comme elle le dit elle-même dans son article, il y a de l'espoir et les jeunes générations d'artistes doivent « mettre tout leur cœur » dans leur pratique artistique. La pratique artistique de Belcourt est un exemple de résurgence par la transmission d'un savoir traditionnel revitalisé à travers une utilisation plus contemporaine⁵⁷. Pour Lee Ann Martin, dans son essai « le corps résilient », plusieurs artistes de la puissante exposition *Résilience* utilisent les perles de verre comme « technique non seulement pour honorer cette pratique artistique, mais aussi pour faire des observations sur les réalités contemporaines ». Elle utilise par exemple les œuvres de Bev Koskie, (fig.10) en notant que l'artiste « recouvre de perles toutes sortes de poupées kitsch, poupées qui sont devenues des objets de collection ainsi que des présences démoniaques dans des films d'horreur de la fin du XXe siècle ». Pour l'auteure, ces poupées sont des caricatures qui « dénigrent et insultent les peuples autochtones », de par leur utilisation comme logo sportifs, déguisements ou jouets. Elle conclue en mentionnant que les corps perlés

⁵⁷ Sa peinture, *water song*, a été utilisée comme source d'inspiration pour le défilé 2016 du designer italien Valentino.

de ces poupées permettent à l'artiste de cacher et en même temps de révéler ces stéréotypes. Nous développerons dans un chapitre ultérieur comment l'acte d'oblitérer une œuvre, un objet permet, comme Martin nous l'indique avec les œuvres de Koskie, de le montrer au grand jour, de dénoncer ce que l'objet de base, de départ représente. Dans l'œuvre de Koskie, le perlage, acte traditionnel permet une dénonciation autochtone du colonialisme, des préjugés représentés par ces objets caricaturaux.

Dans ce contexte, nous proposons une lecture du corpus de Myre comme matérialisation d'un jeu artistique avec des significations visuelles, discursives et symboliques codifiées. Ce jeu avec les codes pourrait donc être une pratique résurgente par une revitalisation codifiée d'une pratique traditionnelle. Nous pensons également que s'il y a codage, alors il peut y avoir aussi décodage. Dans une pratique résurgente, que nous donnent alors les artistes de la codification à décoder? Que veulent-ils mettre en lumière, décrypter ou encrypter? L'art autochtone ne serait pas résurgent uniquement dans la visualisation ou la représentation d'une œuvre, mais aussi, comme une approche intermédiaire nous permet de le concevoir, dans les espaces, les relations et les temporalités qu'il inclut. Les codes permettent ainsi de jalonner, de fragmenter, de définir et créer un « safe-space » un lieu sécuritaire interstitiel où les artistes peuvent décider, gérer ce qu'ils donnent à voir, en dehors des catégorisations classiques coloniales. Nous pensons par exemple que Nadia Myre trouve « refuge » dans l'état en devenir de son œuvre-monde, de son wampum, qui ne se dévoile ainsi pas entièrement ou clairement. Ce refuge est un lieu de résistance décoloniale, par la création d'une ontologie alternative et dans laquelle l'agentivité du spectateur allochtone est « contrôlable » par l'artiste. Linda Tuhiwai Smith rappelle également que toute recherche impliquant les peuples autochtones se doivent d'aborder la « relation entre le savoir et le pouvoir[...] » (Smith 2012 : 9-10). Smith insiste sur le fait que pour décoloniser les savoirs, il faut établir des stratégies pour et par le peuple, à partir du peuple, et cela par l'usage de modes de production du savoir et d'un langage qui lui sont propres (Smith 2012). La résurgence de Nadia Myre s'exprime dans ces lieux interstitiels, par un jeu de codage, de décodage,

d'encryptage et de balisage du territoire⁵⁸ artistique représenté par ces espaces. Dans ces espaces, elle effectue une narration personnelle à l'aide d'une *permutation de code* des matériaux qu'elle a récolté en Europe, et qu'elle réassemble.

La série d'œuvres *Code Switching/permutation de codes*, avec notamment *Pipe beads*, *circle* et *Rope Piece on Night's Blue Arch (Nine Fathoms Towards a Performance)* sont des œuvres composées à partir de matériaux collectés par Myre à partir de 2015 sur les berges de la Tamise. Les assemblages artistiques sont alors numérisés pour en faire de grandes impressions. Dans cette série, note Geneviève Goyer-Ouimette⁵⁹, « Myre dépouille consciemment les objets de leur sens; en les enveloppant d'ambiguïté, elle invite les visiteurs à réfléchir aux notions d'échanges culturels et de colonisation » (Goyer-Ouimette : 2018).

En observant l'œuvre *circle*, on peut voir une série de perles et d'éclats de pipes blancs, en terre cuite. Les éclats sont posés pêle-mêle et sont entourés d'un cercle de métal. L'aspect des perles et des éclats nous rappelle l'os. Au premier abord, le cercle qui entoure les éclats nous donne l'impression qu'ils sont emprisonnés, opprésés. Comme l'ont expliqué Tiffany Boyle & Jessica Carden⁶⁰ dans leur texte introductif à l'exposition, Nadia Myre utilise ces éclats dans une narration sur l'historicité des fragments et leur participation à une réflexion sur les origines de nos artefacts, et des différences de traitement de l'objet. Est-ce que les éclats sont privés de leur parole? Il est à noter que ces éclats proviennent d'Europe, donc leur parole éventuelle est double, ils sont ce que Nadia Myre en fait, mais ils sont aussi ce que les Européens en ont fait. Le cercle est une notion au cœur d'un agencement matériel, métaphysique et affectif chez les Autochtones (Sioui : 2018). Il n'est pas forcément considéré comme une entrave ou une enclave chez les Autochtones, bien au contraire, le cercle relie, lie, crée des liens. La notion de cercle fait partie des fondements de la philosophie amérindienne. Il symbolise l'égalité, la globalité, la

⁵⁸ Cette expression nous est inspirée par le titre de l'article de Chloe Charce « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire » paru dans le magazine ETC, Du spirituel dans l'art Number 96, June–October 2012 <https://id.erudit.org/iderudit/67033ac>

⁵⁹ Geneviève Goyer-Ouimette est conservatrice d'art québécois et canadien contemporain et titulaire de la Chaire Gail et Stephen A. Jarislowky au MBAM.

⁶⁰ Curatrices de l'exposition *Code Switching and Other New Work*.

terre et le cycle de vie (Sioui : 1992). Il représente aussi les relations entre les choses et les êtres, peut-être aussi entre le matériau et l'idée? Pour Mylène Jaccoud, le cercle illustre le fait que la collectivité est un « réseau de relations significatives » entre des personnes de même parenté, entre le territoire et le monde spirituel. Nous retenons particulièrement ce que dit Jaccoud à propos de la guérison. Elle note que les Autochtones, en utilisant conjointement le cercle et la guérison, ils nous montrent que la colonisation a abîmé ce cercle. (Jaccoud : 1999). Elle s'appuie sur Christine Sivell-Ferri⁶¹ pour dire que le cercle de guérison est une « démarche thérapeutique de décolonisation ». (Sivell-Ferri : 1997 in Jaccoud : 1999). Cette roue-médecine symbolise un équilibre, qui est rompu si l'une des parties perd son harmonie avec les autres parties. (Hart : 2001). Cette notion d'équilibre est importante tout au long de notre recherche. Le colonialisme, comme le dit Jaccoud, a rompu cet équilibre et les démarches décoloniales visent à un recalibrage, à un équilibrage entre les différentes Nations. Tant que l'une des nations opprime l'autre, il n'y aura pas équilibre réel. Dans la pratique artistique de Myre, le cercle a une importance cruciale. Chloë Charce (2012) *parle de méditations on a black lake* (2012) comme d'un « espace de solitude, d'introspection et d'autoguérison ». Elle mentionne que ce travail fait suite au *Scar Project* (2005-2013), (fig.11), qui lui était un travail basé sur une volonté de « guérison collective ». *Scar Project* proposait aux visiteurs de coudre symboliquement leurs cicatrices sur une toile. Elle souligne ainsi le contraste entre les deux projets. L'auteure note également que les traditionnelles significations apposées à la couleur noire sont différentes pour Myre, et elle décrit le noir comme étant plutôt un espace de « réflexion et de connaissance de soi ». La technique de perlage est décrite par Charce comme soulignant des « individus, solitaires, mais interreliés » (Charce 2012 : 25). L'œuvre de Myre, *Political* (2012), (fig.12), intrigue particulièrement l'auteure, en cela qu'une unique perle verte se détache des centaines d'autres « perles homogènes », et semble vouloir métaphoriser la solitude ou la différence (Charce 2012 : 28). Ici aussi, nous assistons à un

⁶¹ SIVELL-FERRI, C. (1997), « Le cercle de la victime : Agression sexuelle et traumatisme dans une collectivité ojibwa », in Canada (dir.). Les quatre cercles de Hollow Water, Ottawa, Groupe de la politique correctionnelle autochtone, Solliciteur général, Collection sur les Autochtones, ministère des Approvisionnement et Services, p. 95-138.

bouleversement de codes et de symboles par Myre, dans une volonté de « détourner les apparences », nous dit Chloë Charce, et cela à travers son héritage culturel ancestral et contemporain. Nadia Myre effectue un *code switching* perlé pour nous faire cheminer à travers sa pratique artistique résurgente et décoloniale, et ces œuvres circulaires seraient comme une roue-médecine auto-guérisante, encore en déséquilibre de par certaines perles dissonantes, nous indiquant un interstice, un inachevé, un discours en construction.

Dans l'œuvre *Circle*, une certaine ambiguïté du cercle nous permet ainsi de comprendre le titre de la série *Code Switching/permutation de code* comme étant une interversion des symboliques, des matériaux, des sens et des discours. La médiologie étudie l'influence du matériau sur l'idée et sur le discours. Régis Debray nous parle de « devenir-monde des signes » (Debray 1994 : 17). Ce sont ces devenirs qui nous interpellent dans cette recherche, les passages, les traversées, l'inachevé, les permutations des signes et des symboles, que nous pensons être au cœur de la pratique artistique de Nadia Myre et qui nous permettent de comprendre comment le discours, la rhétorique de l'artiste et du matériau s'incarnent dans une œuvre inachevée, passage entre l'acte de résurgence de Myre et la décolonisation qu'il apporte chez son public. Le cercle qui entoure les éclats semble être métallique, ce qui ici réitère un jeu entre les codes, entre les symboliques culturelles. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le cercle est positif, rassurant, familial, guérisseur (Jaccoud 1999), mais il semble ici confectionné dans un matériau métallique qui historiquement le relie à la colonisation et à l'imposition culturelle de nouveaux outils. Le métal est un matériau chargé de symbolique, il est au cœur de nombreux enjeux historiques. Si le troc et l'intérêt des Autochtones pour le fer ne sont plus à démontrer, il est néanmoins possible de constater que ce matériau, fabrication exclusive de la puissance colonisatrice, a placé les arrivants dans un rapport de force et de supériorité leur permettant de réguler, contrôler l'apport du matériau (Turgeon 2005 : 21)⁶². Mais la création d'outils en fer a permis une

⁶² « Les colons hollandais et anglais ne tardèrent pas à approvisionner ces Algonquins avec des outils en fer pour qu'ils puissent les fabriquer eux-mêmes et accroître leur production, ce qui permit aux premiers de s'immiscer rapidement entre les deux groupes amérindiens en tant qu'intermédiaires. La demande pour les perles de coquillage était si grande chez les Iroquois que celles-ci servirent de monnaie d'échange dans le commerce des fourrures ».

revitalisation des pratiques traditionnelles, en permettant une plus grande efficacité et donc une participation économique accrue. Des artistes Inuit évoquent l'amélioration de leur pratique artistique grâce à l'utilisation d'outils allochtones. Certains artistes que nous avons rencontrés lors d'un séjour de recherche à Iqaluit, Nunavut, nous ont fait mention de l'ironie de la chose, selon eux : *l'utilisation du matériau de l'envahisseur pour créer du matériau de résistance artistique*⁶³. Ce cercle entoure lui-même une série d'éclats chargés également d'une puissante symbolique culturelle et historique autochtone, mais eux-mêmes fabriqués avec des matériaux allochtones, c'est à dire les pipes en terre cuite récoltées en Angleterre. Cette œuvre-monde illustre alors cet entrelacement complexe de discours entre les matériaux et leur représentation, entre une volonté de l'artiste de décoloniser la pensée de son public et peut être une volonté de faire ressortir la frontière floue entre la parole et l'écrit, entre le cercle et la ligne, entre le matériau et ce qu'il représente. Peut-être pouvons-nous comprendre un peu plus le processus d'auto-guérison (Charce : 2012) de Myre, et cette œuvre illustre également ce cheminement réflexif personnel, qui nous paraît être entre *résurgence* et volonté de décoloniser son public par une démonstration de la complexité du cheminement personnel des Autochtones au travers du colonialisme.

L'autre œuvre que nous avons choisi de considérer, *Code Switching : pipe beads*, est une série de perles alignées sur quatre rangées, disposées sur des fils. D'emblée nous pouvons relier cette œuvre au wampum, de par son alignement de perles en forme de ceinture. À la différence que cette œuvre est composée des perles de terre cuite monochromes utilisée par Myre pour ses autres œuvres, contrairement au wampum traditionnel qui arbore une dualité de couleurs. Ici, la réécriture de code prend sens dans l'utilisation du matériau « occidental » pour créer un wampum. Que pourrait-on comprendre de ce wampum pluriculturel? La plurivocité du wampum et sa politisation se retrouve ici discutée à travers l'utilisation de ce matériau allochtone qui représente une historicité complexe, teintée d'une réflexion sur les différences du

⁶³ L'artiste inuk cité ici s'est exprimé ainsi en inuktitut et nous a été traduit ainsi : « i use your tools, yes, but this is MY [nous mettons ici l'emphase pour traduire l'accent effectué par l'artiste] art and my life.

rapport à l'objet. Dans l'œuvre qui nous occupe, l'origine européenne des perles et éclats de pipes pourrait faire office d'*hypotexte* dans le sens où leur agencement en wampum serait une « réécriture » de l'histoire véhiculée par ces éclats. Le jeu de Myre avec l'*hypotexte* et l'*hypertexte* participe du jeu politique de la réappropriation culturelle et rhétorique autochtone, un aller-retour entre une mise en lumière publique des écarts culturels et des effets du colonialisme et une auto guérison résurgente qui reste personnelle, « mettant à l'écart » les Allochtones, en ne leur révélant pas forcément tous les codes culturels nécessaires à la compréhension pleine et entière de la démarche de jeu avec l'oralité et l'écrit de l'œuvre.

Une autre œuvre de la série *Code Switching* nous interpelle quant à son utilisation visuelle du wampum : *Rope Piece on Night's Blue Arch (Nine Fathoms Towards a Performance)*, 2018. Cette œuvre est constituée d'éclats de pipes à tabac en terre cuite, enfilés sur un fil en acier, le tout disposé linéairement au sol sur une longue structure bleu foncé. Nous pouvons d'emblée associer visuellement cette œuvre à un wampum, en nous appuyant sur des descriptions qui en ont été élaborées précédemment dans ce travail. Encore une fois nous pouvons constater un jeu entre les différents matériaux, entre les signifiants et les signifiés, une « permutation de codes » effectués par Myre. Nous retrouvons les éclats de pipes en terre cuite, inversés, permutés, et leur disposition matérielle en wampum. Nous pensons déceler une seconde inversion dans les couleurs : le fond sur lequel les perles blanches sont disposées est bleu foncé. Dans un grand nombre de wampums, le fond est blanc et c'est la disposition des perles pourpres qui forme un motif discursif significatif, entrelacé dans les perles blanches de support. Ici aussi Myre joue avec les couleurs et les références du wampum. Dans cette œuvre, le wampum est plus visuellement « explicite » au niveau de la couleur, rendant peut-être plus évident le propos de l'artiste, du moins au niveau de la permutation des couleurs. En outre, l'aspect monumental de ce « wampum » n'est pas sans rappeler *For those who cannot speak: the land, the water, the animals and the future generations* (2013), (fig.13), inspiré par une déclaration lue par des Aînés (*Kokoms*) Algonquin sur la Colline Parlementaire le 11 janvier 2013. L'œuvre représente un long wampum perlé noir et blanc, photographié et agrandi à 23 mètres de long, pour la présenter à la National

Gallery of Canada pour l'exposition *Sakahàn*. Dans « L'art autochtone à l'aune du discours critique dans les revues spécialisées en arts visuels au Canada. Les cas de Sakahàn et de Beat Nation » (2018), Édith-Anne Pageot parle de cette bannière comme étant une « stratégie de résistance », de par son affichage stratégique dans le musée. Elle indique que l'œuvre « fait littéralement corps avec l'architecture du musée ». Pageot mentionne également que le musée d'État, à travers sa gestion des cartels de l'œuvre, semblait vouloir se dissocier de l'aspect politique et contestataire de l'œuvre, mais qu'« ironiquement » le renforçait par son indifférence. Nous croyons pouvoir déceler ici un effet de permutation de codes dans l'effet produit par les cartels explicatifs. Si les cartels sont généralement destinés à expliquer une œuvre, ils peuvent également être ici une démonstration contestataire d'un effet colonial, et renverser la rhétorique explicative allochtone de l'œuvre. La taille de la photographie de l'œuvre attire également l'attention : l'aspect monumental du wampum représenté dans ces deux œuvres peut être interprété comme une volonté de redonner au wampum toute sa grandeur, le faire sortir des cadres dimensionnels classiques. Au silence des wampums, Myre répond par une volonté de briser les frontières muséales et peut-être même les frontières et les codes coloniaux?

Une autre œuvre de Myre, *Monument to two-row, revised*, (2000-2002) représente un wampum revisité. Cette œuvre est fabriquée de perles de verre roses et blanches et fibres synthétiques. Elle est montée sur canevas et enclavée dans un cadre en aluminium. Il s'agit d'une réinterprétation du *Two Row wampum*. Les Haudenosaunee contemporains considèrent cette ceinture wampum à deux rangs comme le « grand-père » de tous les traités ratifiés entre leur Confédération et les Européens au XVIIe siècle. Assurant perpétuellement l'amitié, le respect et l'autonomie entre les Autochtones et les nouveaux arrivants, The Two Row Wampum décrit ces principes dans sa structure et ses métaphores. Dans son essence, ce wampum est la matérialisation d'une proposition Haudenosaunee : deux vaisseaux cheminent en parallèle sur la même rivière sans interférer d'une quelconque manière dans les affaires et les lois des uns des autres. Les Hollandais acceptèrent le principe et un wampum fut créé pour matérialiser cette proposition.

Cette ceinture se compose donc de deux rangées de perles de wampum pourpre sur un fond blanc. Trois rangées de perles blanches symbolisant la paix, l'amitié et le respect séparent les deux rangs violets. Les deux rangées violettes symbolisent deux chemins ou deux vaisseaux qui descendent la même rivière. Une rangée symbolise le peuple Haudenosaunee avec sa loi et ses coutumes, tandis que l'autre ligne symbolise les lois et coutumes européennes. Alors que les Nations se déplacent côte à côte sur le fleuve de la vie, elles doivent éviter de se chevaucher ou d'interférer les unes avec les autres. Notons que ce traité est devenu la base de toutes les futures relations Haudenosaunee avec les puissances européennes. La notion de « deux rangées » a été reformulée par les porte-parole Haudenosaunee et étendue aux relations avec les Français, Britanniques et américains dans le cadre des accords de *la chaîne de l'Alliance d'argent*. Les Haudenosaunee mentionnent que ces accords visent à durer éternellement, « tant que l'herbe est verte, aussi longtemps que l'eau coule, et aussi longtemps que le soleil se lève à l'est et se couche à l'Ouest »⁶⁴. Nous comprenons que cette notion symbolise une relation universelle de non-domination, d'équilibre et d'harmonie entre les différentes nations. Nous sommes ici en présence d'une réécriture artistique de ce traité, à l'aide de perles dont la couleur est modifiée. La couleur rose et les matériaux synthétiques participent à accentuer la *permutation de codes* à l'œuvre dans les créations de Myre qui sont considérées dans ce chapitre. Ici aussi nous pouvons constater ce jeu de Myre qui dépasse une simple itération du wampum original, pour entrer dans un dialogue avec la modernité, avec la symbolique de la plasticité du matériau. Il nous semble que Myre souhaite rappeler les principes du *Two Row* tout en les intégrant dans une interprétation plus personnelle. Colette Tougas, dans « The Truly Made Things of Nadia Myre » (2011), note que cette œuvre est jumelée avec une autre, *Portrait as a River, Divided* (fig.14) et que les deux forment un ensemble qui discute du *Two Row* wampum et de ses enjeux, en deux parties. Tougas note que dans *Portrait*, les deux lignes « sinueuses » se démarquent sur ce qui semble être un lit de rivière sec et sombre, alors que *Two Row* représente un cheminement de perles roses sur une rivière blanche (Tougas

⁶⁴ Source : site internet de la Nation Onondaga. <https://www.onondaganation.org/culture/wampum/two-row-wampum-belt-guswenta/>

2011). L'auteure relève le fait que ces deux œuvres, de taille égale, représentent ce qui arrive aux intentions de ce wampum, lors que le « contrat » a été rompu : une division, une révision. Nous pouvons constater que Myre joue non seulement avec des codes chromatiques, mais avec des textures différentes, le colonialisme ayant asséché la rivière du cheminement commun. Les deux lignes blanches ressemblent également à de grandes cicatrices apposées sur ce fond brun, la rivière semble blessée, écorchée. Le fond nous fait penser à du sang séché, reliquats de la blessure ancienne. Mais la cicatrice ne signifie-t-elle pas également que la blessure se répare? La couleur blanche de ces cicatrices pourrait-elle être associée aux colonisateurs Blancs qui les ont créés? Les deux Peuples blessés par cette rupture se guérissent, en parallèle, mais séparément. Nous verrions ici une métaphore de la résurgence et de la décolonisation : la guérison résurgente doit se faire par les Autochtones, et pour les autochtones, en dehors de tout cadre étatique, mais la décolonisation, elle, peut se faire en commun, en collaboration. Les deux cheminements ne se touchent donc pas, mais la cicatrisation présente des éléments communs, représentés par la couleur et la forme.

2.2 translocaliser la résistance? Vers un *troisième pays*?

Dans le cadre d'une pratique artistique résurgente, nous nous intéressons également à la création d'un nouveau territoire comme résistance contre toute normativité forcée et hégémonique. Gloria Anzaldua, dans un contexte de globalisation, de translocalisation, parle d'un « troisième pays » (Anzaldua : 1987). Cet ouvrage est une figure de proue des études « translocales ». Anzaldua, à travers cet ouvrage nous introduit aux interstices par sa vision d'un entre-deux mouvant, dont les activités interculturelles produisent du nouveau. Nous pouvons établir ici une connexion avec une notion d'inachevé, qui occupe une place importante dans notre considération de certaines des œuvres de notre corpus. L'inachevé, l'interstice, la *translocalisation* nous confortent encore une fois dans notre approche intermédiaire, pierre angulaire de notre recherche. Anzaldua parle également des frontières fluides, poreuses, à la marge, dans lesquelles se crée une nouvelle culture qui rassemble les gens qui sont

dans cet interstice, parfois rejetés, hybrides. Anzaldua nous permet entre autres de situer la position dans laquelle se trouvent les artistes autochtones contemporains de notre corpus. Dans cet interstice, les rapports de pouvoir, les rapports binaires sont contestés, renversés, décolonisés. La *border culture* d'Anzaldua est un lieu de résurgence, d'émancipation. Nous pensons que Nadia Myre, ainsi que d'autres artistes de la résurgence, participent à la création de ce « troisième pays », matériel et immatériel, décolonisé. Dans un sens, *translocal* signifie que l'on a affaire à des situations locales, individuelles mais réparties dans un système géographique et culturel plus vaste. La différence entre globalité et translocalité est très importante. Si la mondialisation signifie un flux transnational de capitaux mondiaux, la translocalité signifie plutôt mettre les questions locales dans le contexte mondial et la rendre largement accessible. Notre recherche se focalise sur une critique de certaines dichotomies classiques, et cela nous amène à considérer la question de la globalisation. Dans cette recherche, nous sommes portés à envisager un aspect hybride et flou de ces notions, sans exclure pour autant les débats qui entourent la question. L'un des enjeux cruciaux de l'art contemporain, et principalement avec l'apparition des arts numériques, hypermédiatiques, c'est le foisonnement d'espaces décloisonnés, de circuits de diffusion. Ce qui nous interpelle, c'est notamment l'apparition de nouvelles polarités non occidentales. Ces nouveaux territoires dans lesquels les artistes autochtones repensent leurs identités, en contraste avec la globalisation amènent à repenser la notion d'autochtonie, dans ce contexte géopolitique. Guy Sioui-Durand, avec son concept d'*ohtehra'* (Sioui-Durand 2018) réfléchit sur la place de la vision du monde par les Autochtones au sein de ces frontières poreuses. Pour Sioui-Durand, les territorialités sont une « reconnexion » avec une géopolitique aux frontières poreuses que nomment les langages autochtones. « L'actuel processus de revitalisation des langues autochtones en dormance met en évidence une nouvelle avancée du processus de décolonisation et d'autodétermination économique-politique, démographique et géographique » (Sioui-Durand 2018 : 6).

Dans ses différentes œuvres, Nadia Myre pose ainsi un geste résurgent et décolonial en abordant le matériau, la texture comme moyen rhétorique, par une permutation de

l'attendu, des concepts occidentaux, de création de relations médiatiques dynamiques, rendant ainsi une voix au wampum et à ses relations. Le wampum pourrait ainsi s'apparenter au pont, concept que Silvestra Mariniello développe d'après Heidegger : le wampum, comme le pont, est « dynamique ». Le wampum, à l'instar du pont, transforme le monde dans lequel il s'inscrit. Le wampum serait un vecteur de rencontre, de devenir, de « métamorphose ». Si l'on suit la réflexion de l'auteure, l'utilisation, la création du wampum pourrait s'apparenter au « passage du pont » et c'est ce passage qui produirait de nouveaux territoires, de nouvelles relations interculturelles, décoloniales. La complexité du wampum réside dans le fait que pour être résurgent, il lui faut se distancier du « territoire » étatique colonisateur et rester sur l'une des deux rives. Le wampum est à la fois le pont et le passage du pont. Il est autant un lieu de passage qu'un passage.

2.3 : QaRt

Nous nous intéressons également à l'œuvre *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012) de Rachelle Viader Knowles et Judy Anderson. Cette œuvre relève de l'art hypermédiatique, que nous discuterons dans ce chapitre. Cette œuvre sera ainsi considérée pour illustrer des relations inter-personnelles participatives, par une utilisation du motif perlé comme chemin d'accès vers un discours, une relation déterritorialisée à cette œuvre. Ces œuvres sont reliées par certaines approches théoriques clés telles que l'hypertextualité, l'intermédialité et l'art hypermédiatique. Notre propos ici ne sera pas de remonter aux sources de l'art numérique autochtone, mais de nous concentrer plus précisément sur cette résistance/résurgence artistique par la création « numérique », technologique, d'un safe-space artistique autochtone, dont le wampum serait le code de déchiffrement, d'encryptage. Nous reconnaissons cependant que l'art autochtone contemporain, tel qu'il est particulièrement illustré dans *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012) nous incite à faire mention des enjeux liés à une mouvance et à une dispersion des centres de production artistique. Cette œuvre combine des nouvelles territorialités, tout en relevant d'une rhétorique de déterritorialisation du langage et des liens entre l'œuvre et le public, entre le rôle

de ce public et de l'artiste. Ces enjeux sont particulièrement notables lorsqu'on envisage la création de nouveaux territoires culturels hybrides, qui amorcent un dialogue entre la matérialité et l'immatérialité d'une œuvre. La notion de lieu se trouve particulièrement interrogée au sein de l'art hypermédiatique. Dans l'œuvre que nous avons choisi d'étudier, nous observons une association entre l'œuvre matérielle et perlée et des hyperliens renvoyant à une interaction participative avec l'œuvre à l'aide de vidéos. Dans cette partie, nous rentrons dans le domaine de l'art et de la technologie. Nous nous intéressons plus précisément ici aux rapports entre les perles comme code, langage et le wampum comme hypertexte, hyperlien artistique, le tout situé dans des espaces intersticiels créés par les artistes autochtones. L'œuvre *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012) par Rachelle Viader Knowles et Judy Anderson est une œuvre qui allie la technologie derrière un codage numérique QR⁶⁵ et un perlage représentant ce code. Ce code QR étant un renvoi vers un autre lieu, nous pouvons établir un lien avec ces interstices, ces « troisièmes pays » (Anzaldúa, G. 1987 : 3). Cette œuvre nous intéresse tout particulièrement pour illustrer la manière dont des artistes autochtones mêlent un activisme, une résurgence, avec des pratiques contemporaines, en utilisant des codes hybrides, qui allient une certaine tradition avec une modernité décoloniale. Judy Anderson, l'une des artistes, le formule ainsi:

[...] beadwork does not only beautify and “augment” our world, but it has the power to bring to the forefront important issues regarding Aboriginal people. As a result, I began to work on my own ideas on how to create beadworks that spoke to both traditional and contemporary thoughts⁶⁶.

(Anderson : 2012).

⁶⁵ Un code QR est un ensemble de codes-barres, composé de carrés noirs sur un fond blanc carré, lisible optiquement par une machine, un téléphone cellulaire. Ce code est un dispositif créé à l'origine en 1994 par une firme japonaise pour suivre le cheminement de pièces détachées dans une usine. À l'ère des smartphones, le code s'est diffusé internationalement.

⁶⁶ Le perlage ne fait pas qu'embellir et « augmenter » notre monde, mais il a le pouvoir de mettre en avant des questions importantes concernant les peuples autochtones. C'est pourquoi j'ai commencé à travailler sur mes propres idées sur la façon de créer des ouvrages perlés qui s'adressent à la fois aux pensées traditionnelles et contemporaines.

Pour discuter de cette œuvre, nous accordons une attention particulière au texte que les artistes ont créé dans le but de contextualiser et analyser leur création. Les deux artistes, Rachelle Viader et Judy Anderson ont invité la professeure et artiste Rebecca Caine à participer à la création de ce texte, ainsi qu'à figurer dans une partie de l'œuvre. Les artistes présentent *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012) ainsi :

The work consists of two elements: wall pieces with black and white Quick Response (QR) codes created using traditional beading and framed within red Stroud cloth; and a series of videos, accessible via scanning the beaded QR codes. The videos feature Aboriginal and non-Aboriginal people from Saskatchewan, Canada telling stories about their own personal experiences with new technologies⁶⁷.

(Caines, Viader Knowles, Anderson : 2013)

Cette œuvre dépend majoritairement de l'aspect « réalité augmentée » du code QR. (Caines : 2013) et nous intéresse particulièrement car elle nous semble illustrer de nombreux points que nous abordons dans notre recherche, comme la discursivité du matériau et sa fonction dans la création d'interstices artistiques, et plus particulièrement le wampum et son motif perlé comme étant un discours hypertextuel renvoyant à différents discours à travers l'œuvre-monde. En effet, nous pouvons retrouver dans le noir et blanc des motifs du code QR un rappel des motifs perlés bi-couleurs du wampum. Le titre de l'œuvre, *Parallel worlds* nous renvoie par exemple au wampum *Two Row* dont la particularité est de relater un cheminement interculturel parallèle. La seconde partie du titre, *intersecting moments*, fait référence à un aspect hypermédiatique et participatif, et nous pensons également à des croisements dans l'histoire des cheminements parallèles, croisements négatifs, violents, coloniaux par le passé et dans le présent de l'œuvre croisements culturels artistiques. Revenons plus en détail sur la pratique artistique autochtone

⁶⁷ L'œuvre se compose de deux éléments : des pièces murales avec des codes de réponse rapide (QR) en noir et blanc, créées à l'aide de perles traditionnelles et encadrées dans du tissu Stroud rouge ; et une série de vidéos, accessibles en scannant les codes QR perlés. Les vidéos mettent en scène des autochtones et des non-autochtones de la Saskatchewan, au Canada, qui racontent leurs expériences personnelles avec les nouvelles technologies.

contemporaine comme vecteur de résurgence, à travers le wampum comme hypertexte (Haas : 2007).

Le wampum, clé de Xanadu?

L'art hypermédiatique est lié à la notion d'hypermédia, telle que développée en 1965 par Ted Nelson, sociologue Américain, avec son projet Xanadu⁶⁸. Son projet consiste en la création d'une machine rendant accessible à tout un chacun ses données emmagasinées. Le savoir à portée de tous, en un instant. C'est dans le cadre de ce projet qu'il « invente » le terme hypertexte. Pour Bertrand Gervais⁶⁹ (Gervais : 2017), le choix du terme *hypermédia* va de pair avec la notion d'hypertexte. Citant Reinhard Kruger (1990), il indique que l'hypermédia est une extension de l'hypertexte où la dimension textuelle est dépassée pour s'intégrer à « un ensemble plus vaste de nature iconotextuelle où les relations entre le texte et l'image sont mises à l'avant-plan ». Ted Nelson, dans son texte, utilise les termes *hypermédia et hypertexte* dans un contexte de création de tâches informatiques pour créer un dossier complet et exhaustif et en faciliter l'usage. « Permettez-moi d'introduire le mot "hypertexte" pour désigner un corps de matériel écrit ou pictorial interconnecté d'une manière si complexe qu'il ne pourrait pas être commodément présenté ou représenté sur papier. ». Les chercheurs ont récupéré ces concepts pour les transposer aux œuvres d'art, principalement celles contenant une structure destinée au web. Le laboratoire NT2 où Bertrand Gervais effectue ses recherches se spécialise dans l'étude des œuvres hypermédiatiques. Dans l'œuvre que nous abordons, l'hypermédialité s'exprime à travers l'utilisation du code QR pour renvoyer le public vers les hyperliens qui la composent. L'art hypermédiatique s'est développé en même temps qu'un accès accru à internet. Pour définir la création hypermédiatique, Joanne Lalonde la décrit comme un art de l'écriture polymorphe et hétérogène, et statue qu'elle convoque de nouveaux langages, pensés en catégories

⁶⁸Le projet Xanadu a connu certaines difficultés d'élaboration, notamment au niveau de la lenteur d'exécution. Il a été supplanté par le Hypertext Transfer Protocol (HTTP), plus simple.

⁶⁹Bertrand Gervais est le co-fondateur du Laboratoire NT2, qui est un laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

poreuses. On assiste à une collaboration, cohabitation entre les images, les sons, les textes, jouant sur d'indistinctes frontières. (Lalonde : 2014 62). Joanne Lalonde, dans son texte « histoire, théorie et critique de la création hypermédiatique » souhaite rendre compte des enjeux autour de cette création, et l'un des grands défis réside dans la nouveauté du corpus et elle estime « qu'il est encore aujourd'hui difficile de dresser un portrait exhaustif de l'art hypermédiatique » (Lalonde 62-63). Lalonde tient à préciser l'aspect essentiel de l'interactivité dans la pratique hypermédiatique. Elle met l'accent sur la participation du spectateur dans la création de l'œuvre, et parle également de rétroaction. L'auteure lie cette pratique à celle de l'écriture, mais précise qu'elle se trouve à être enrichie par des additions sonores, photographiques et verbales (Lalonde 63). Lalonde s'intéresse également aux possibilités offertes par la mise en réseau, grâce à internet et aux cellulaires. Selon elle, de nouvelles potentialités sont exploitées au niveau de l'immédiateté et de la spatialité. Bourassa, s'appuyant sur Bolter et Grusin⁷⁰, souligne que l'hypermédialité entre dans un « rapport dialogique avec l'immédiateté » (Bourassa 2010 : 12). Si l'internaute est seul face à l'œuvre, la spécificité de ces œuvres réside dans le fait que l'art en réseau crée des collectivités, qui partagent des espaces communs, des modes de penser. Renée Bourassa note que « l'espace virtuel ne peut se penser en dehors de son ancrage dans le monde, de sa relation étroite avec l'imaginaire du sujet et avec l'espace symbolique d'une collectivité. » (Bourassa 2010 : 10). Pour Bertrand Gervais et Alexandra Saemmer, les œuvres numériques seraient des formes « hybrides » et « instables ». (Gervais, Saemmer 2011 : 6). Nous nous intéressons en particulier à l'idée qu'elle reprend de Fourmentraux⁷¹ à propos de l'engagement et de l'activisme dont fait preuve la « socialité numérique ». Elle note que dans ce cas, les modes « d'être ensemble » sont complétés par des modes de « faire ensemble ». Lalonde mentionne également que l'hypermédia interprète et réinvente des formes, des thèmes et des genres qui ont toujours été au centre des préoccupations artistiques, comme les manifestes politiques, les paysages, la vie quotidienne. Dans

⁷⁰ L'auteure s'appuie sur l'ouvrage de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, (Cambridge, MIT Press, 1999), 295 pp.

⁷¹ Fourmentraux, Jean-Paul (2005). *Art et internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS

l'abecedaire⁷², nous pouvons trouver une définition exhaustive de l'activisme au sein du web. Lalonde expose ainsi les pratiques activistes :

La volonté commune à toutes ces manifestations demeure d'afficher ouvertement une résistance, une mise à distance critique par rapport aux différentes formes de domination et de contrôle qui sont exercées par les multiples instances de pouvoir propres à nos sociétés hypermodernes.

(Lalonde : 2012)

Ce qu'elle note ici nous permet de faire un lien avec l'œuvre de Myre *Indian Act*, texte de loi politique, que Myre « réinterprète » à l'aide d'une écriture utilisant une matérialité visuelle symbolique et politique. Bourassa note que l'hypermédialité renvoie à une « dispersion spatiale » d'un univers au travers duquel on retrouve une « tension » entre un aspect narratif et associatif. On assiste également à une dispersion de ces médias. (Bourassa 2010 : 10). Qu'est-ce qui intéresse les artistes de l'hypermédia? Les possibilités de relations entre le monde matériel et le monde numérique permet une exploration accrue des formes, un dépassement des cadres classiques et rend le monde autour de l'œuvre « palpable ». Jean-Pierre Balpe et Everardo Reyes-Garcia⁷³ parlent des œuvres hypermédia comme des interfaces entre le public et le monde :

On voit que les interfaces *input/output* s'installent comme une couche relationnelle entre l'homme et son monde, constituant une réalité médiatisée par le numérique, donc par l'intelligence, la conceptualisation et la créativité. Ainsi, plusieurs œuvres hypermédiées reprennent les conventions des comportements informatiques pour secouer nos habitudes perceptuelles et culturelles. Le matériau artistique n'est plus réellement le matériau physique à partir duquel l'œuvre est construite, mais la

⁷² Le projet ABÉCÉDAIRE est une initiative de Joanne Lalonde, Professeur au Département d'Histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et Directrice du Laboratoire NT2 – UQAM.

⁷³ Hypertexte / Hypermédia artistique, 100 notions pour l'art numérique. Site web.

perception et la communication elles-mêmes. L'artiste travaille sur l'immatérialité des relations perceptives et cognitives.

(Balpe, Everardo Reyes-Garcia)

Comme on l'a vu, le code QR est un élément central de l'œuvre *Parallel Worlds, Intersecting Moments*. Pour contextualiser l'utilisation de ces codes dans une pratique artistique, nous nous penchons sur Jose Torres, plus connu sous le nom de Tony Taj. Cet artiste inclut des codes QR dans ses peintures, en créant un AMP⁷⁴. L'artiste intègre directement les codes à l'intérieur de ses peintures. Dans *The Skyline*, les codes sont inclus sur les buildings et les vidéos sont destinées à raconter la vie des habitants de ces immeubles.

[...] It is the use of QR codes embedded in an elegant way to peek into the world that lives in a painting. It is an attempt to smash all aspects of Art into one image that is accessible through the use of a smartphone⁷⁵.

(Tony Taj)

Cet artiste a créé un site internet dans lequel il explique sa démarche. Son approche principale passe par le téléphone portable, car il estime que le téléphone est l'outil de communication principal de nos vies de tous les jours, permettant une connectivité globale avec le monde. Selon lui, s'il y a tant d'applications qui permettent une utilisation optimale des smartphones, alors pourquoi ne pas utiliser ces « innovations » pour découvrir l'art d'une nouvelle façon. Taj estime que l'expérience du public s'en trouve physiquement augmentée et crée de nouvelles réactions au-delà de celles attendues face à une œuvre « classique ». L'autre intérêt de ces codes est que l'artiste propose de modifier le plus souvent possible le contenu lié aux codes pour permettre un accès à du contenu nouveau directement sur l'œuvre. Son intention est de dynamiser son idée et de créer un collectif d'artistes pour étendre le projet. Les codes QR ou « flash codes » sont depuis quelques années

⁷⁴ AMP : Ambient Media Portal.

⁷⁵ C'est l'utilisation de codes QR intégrés d'une manière élégante pour jeter un coup d'oeil dans le monde qui vit dans une peinture. Il s'agit d'une tentative de mixer tous les aspects de l'art en une seule image qui est accessible par l'utilisation d'un smartphone.(traduction libre).

utilisés dans l'espace urbain, par exemple. Dans cet espace, les codes QR permettent d'insérer une narration, une historicité, une mémoire des lieux. Le collectif *Raspouteam* à Paris propose à travers ces codes de découvrir le passé politique de la ville, car ils estiment que « tous ces événements marquants qui ont fait de Paris la ville qu'elle est devenue devraient être inscrits dans la mémoire urbaine »⁷⁶. Épitaphe⁷⁷, une société française, proposait une utilisation des codes QR pour permettre aux proches du défunt de partager des souvenirs avec les visiteurs de la personne décédée. Pour cela, les proches créent un compte sur le site de la société, puis y partagent le contenu souhaité (photos, vidéos, sons,) et un code QR est apposé sur la pierre tombale, permettant l'accès au contenu par les visiteurs. Ce concept est déjà implémenté aux Etats-Unis et au Japon. Les codes QR se déclinent aussi comme œuvres d'art en eux-mêmes, dans leur matérialité. C'est ce que l'œuvre *Parallel Worlds, Intersecting Moments* (2012) propose. Étant un code composé en perlage, elle est représentative d'une pratique artistique, et le code en lui-même propose une augmentation relationnelle de l'œuvre, une touche personnelle de l'artiste. Outre l'augmentation, le code QR permet une actualisation du contenu, rendant l'œuvre vivante, inachevée donc potentielle.

Inachever pour résurger?

Ce qui est intéressant dans ces œuvres c'est cette notion de mouvement, de possibilités « infinies » de modifications par l'artiste, rendant l'œuvre comme « éternelle » et potentielle. Bertrand Gervais s'appuie sur Peter Lunenfeld pour noter que « les explorations numériques dépendent d'une esthétique du non-fini, où tout est en perpétuelle recomposition (1999: 10) ». Cette esthétique du *non fini* que nous mentionne Gervais nous entraîne vers un concept dont l'étymologie est attribuée à

⁷⁶ Travaux du collectif Raspouteam, cité dans *Code QR, Art de Rue et Architecture*, du collectif Etc. « Né à Strasbourg en septembre 2009, le Collectif Etc a pour volonté de rassembler des énergies autour d'une dynamique commune de questionnement de l'espace urbain. Par le biais de différents médiums et de différentes compétences, le Collectif se veut être un support à l'expérimentation ».

⁷⁷ L'entreprise a cessé ses activités en 2017.

Vasari⁷⁸, le *non finito*. Au XVI^e siècle, Vasari s'y intéresse particulièrement dans les sculptures de Michel-Ange. Selon Christiane Wohlrab, la théorie de l'art romantique a été la première à considérer le *non finito* comme une catégorie esthétique (Wohlrab : 2012)⁷⁹. Ce catalogue rassemble plusieurs auteurs qui se concentrent sur le *non finito* dans la sculpture, dans ce que cela apporte à la matière « la forme et la matière s'unissent dans un nouveau principe métaphysique. La forme advient comme un organisme se crée, comme si le marbre poussait ». (Rodin, la chair et le marbre : 2012). Ce que l'on peut comprendre de ces textes, c'est que l'inachevé dans la matière la rend vivante, créatrice et met en valeur une notion de temporalité, de mouvement

L'intérêt en effet est ailleurs. Assumé dès l'origine au sein d'une esthétique illusionniste, l'inachèvement atteint graduellement une dimension métaphysique en introduisant, par des moyens non narratifs, une réflexion sur le temps et sur le vivant dans l'espace de la sculpture. Le traitement du matériau devient le signifiant de qualités temporelles, tandis que le matériau lui-même, à l'instar d'un organisme vivant, semble sécréter la forme qu'il génère.

(Rodin, la chair et le marbre : 2012).

Qu'apporte le *non finito* dans l'art contemporain? Dans l'introduction à l'atelier *L'inachèvement et le non-finito dans la modernité : littérature, art et musique* (APFUCC 2014), Adina Balint-Babos⁸⁰ note que

L'inachèvement ne se confond pas avec l'art du fragment, ou une pratique délibérée de l'ellipse : il s'agit de donner l'œuvre sous une forme interrompue, de l'offrir comme une partie prélevée sur un ensemble plus vaste, dont elle garderait la structuration à l'état de traces. L'abandon,

⁷⁸ Giorgio Vasari est un peintre, architecte et écrivain toscan. Son recueil biographique « Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes » est l'une des publications fondatrices de l'histoire de l'art.

⁷⁹ L'auteure est citée ici dans « Rodin et le non finito », p. 97-107, in Rodin, La chair, le marbre, cat. exp., musée Rodin, 8 juin 2012–3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012. Ce catalogue rassemble divers auteurs qui traitent de ce concept à partir des œuvres de Rodin.

⁸⁰ Adina Balint-Babos est professeure au département de littérature et langues modernes de l'Université de Winnipeg.

l'accident ou la mort donneraient à l'œuvre un supplément existentiel, au lecteur ou spectateur, le libre jeu esthétique des possibles ; une appréciation du goût de l'imparfait.

(Balint-Babos : 2013)

Balint-Babos, citant Maurice Blanchot⁸¹, parle « d'œuvres à venir », d'« œuvres ouvertes » (Balint-Babos : 2013). L'auteure note également que *l'état d'inachèvement* permet d'explorer entre-autre l'herméneutique et la déconstruction. Sara Vittaca, doctorante à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, écrit que par « son « pouvoir d'animation » le *non finito* fonctionne comme un « opérateur de créativité », permettant à une « imagination historique » et à une réception de devenir une « puissance créatrice » participant à la réalisation de nouvelles formes de création. (Vittaca 2018). Cette esthétique de l'inachevé nous est précieuse dans le sens où elle nous conforte dans notre approche des œuvres « en devenir », inachevées, dont l'inachèvement fait partie intégrante, dont il est l'identité-même en quelque sorte. Nous avons exploré la notion de résistance avec Joanne Lalonde, et la pierre angulaire de notre recherche est la *résurgence*. Pourrait-on également considérer que l'inachevé est une forme de résistance? Inachever pour contourner les normes, les canons classiques qui imposent une finitude, une complétion. Résister par un « refus » de donner une linéarité à une œuvre, d'en faire une rhétorique dont la direction serait évidente, accessible. L'œuvre doit rester dans l'interstice, être l'interstice, par un inachevé actif, une déconstruction/reconstruction dont l'artiste reste le chef d'orchestre, malgré une participation éventuelle d'un public, comme dans le cas des œuvres incluant les codes QR, qui incluent les spectateurs dans le changement. L'inachevé est puissant car potentiel, vivant. La résistance dans l'inachevé peut aussi se manifester dans ce que le *non finito* challenge le concept « d'œuvre parfaite », bouleverse les codes. Nous retenons le *non finito* comme moyen d'expression volontaire, résistant, conscient. L'inachevé d'une œuvre ne passe pas inaperçu, il provoque l'interrogation, la réflexion du public qui est confronté à un « bouleversement » de son attente de « finitude » de l'œuvre. Par cette simple

⁸¹ Maurice Blanchot est un romancier, critique littéraire et philosophe français.

constatation d'un changement de code le récepteur s'interroge sur la méthodologie de l'artiste. Ceci est une porte d'entrée pour l'artiste qui souhaite faire participer ce récepteur. Le participatif s'exprime alors par un dialogue entre la matière et les attentes esthétiques du récepteur.

Nadia Myre, en parlant de son œuvre *Oraison*, note qu'elle [Oraison] porte sur l'indélébilité de la mémoire et la façon dont les événements demeurent vivants dans nos corps physiques ». Nous pensons qu'Alfred Gell et sa théorie de l'art en réseau (*Art Nexus*) pourrait apporter quelques pistes de réflexion quant à l'action matérielle et immatérielle de l'art sur le récepteur, le public. Alfred Gell, avec son ouvrage *Art and Agency*, paru en 1998, est ainsi particulièrement pertinent à travers son analyse des œuvres d'art en fonction de leur circulation, de leur impact sur le monde. Gell estime par exemple que la meilleure manière d'aborder les objets d'art serait de les traiter non pas en fonction des significations qui leur seraient attachées ou des critères du beau auxquels ils devraient répondre, mais plutôt comme des « agents » ayant un effet sur le monde. Mais Gell souligne par contre que les objets d'art visuels ne sont pas un langage, mais un support, ils ne parlent pas, on en parle en usant de signes, mais les objets ne sont eux-mêmes pas des signes. C'est ici peut-être que nous divergeons de ce que dit Gell, étant donné que nous souhaitons souligner au contraire une inextricabilité entre l'œuvre matérielle et les processus relationnels derrière sa production, dont le langage du matériau. En revanche, nous pourrions nous appuyer sur ces éléments pour constater qu'il est nécessaire de percevoir le mouvement derrière la matérialité exprimée par la réécriture du texte par Myre pour pouvoir l'appréhender comme œuvre-monde., et que le perlage pourrait représenter ce concept de signe chez Gell. Alfred Gell expose sa théorie à l'aide d'*agents*, de *patients*, d'*indexes*. Pour lui l'agent est « la source, l'origine d'événements, indépendamment de l'état du monde physique. » La théorie de Gell considère ainsi l'art comme un « système d'actions » ayant une influence directe sur le monde (Gell 1998 : 6)⁸², et l'objet est un point central de la relation entre l'agent (l'artiste) et le patient (le récepteur). À l'aide d'exemples concrets anthropologiques, Gell montre

⁸² « I view art as a system of action,intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it (Gell 1998: 6). »

comment des motifs « décoratifs » auraient une influence directe sur le récepteur et seraient destinés à provoquer une réaction automatique chez celui-ci. En considérant l'association de ces motifs avec le perlage apposé sur le texte de loi, Gell nous conforte dans notre propos lorsque nous parlons de la volonté de Myre de provoquer une réaction chez le récepteur. L'anthropologie de Gell s'intéresserait de fait moins à l'art qu'à l'objet : il utilise des objets que l'on pourrait considérer comme de l'art, comme des proues de canots Trobriandais ou des objets tatoués, incisés ou sculptés des îles Marquises, et des *To'o* tahitiens, troncs de bois grossièrement équarris, qu'il traite comme des agents ayant une influence sur les individus. L'indice (index) est un signe naturel, lié à une expérience dans laquelle l'homme n'a pas d'action ; l'abduction (abduction), « type d'induction non rationnelle », relève d'un processus hypothétique. L'indice est l'objet lui-même, et il est intégré à un système d'interaction comprenant les quatre termes : l'artiste ou l'artisan, le destinataire de l'objet, et le *prototype*, ces entités conçues par une opération d'*abduction* sont-elles-mêmes représentée(s) dans l'indice. Chaque terme peut devenir agent ou patient dans l'agency. La notion d'agency, renverrait ainsi à l'idée d'un système d'interaction entre les termes dont la dynamique serait fondée sur l'intentionnalité : pas d'agent sans patient et sans contexte. L'objet, ou l'indice, est un point central de la relation entre l'agent et le patient. Gell dans « the Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » énonce une théorie de l'enchantement : l'objet apparaît comme un agent qui provoque chez nous quelque chose que Gell nomme *captivation* ; l'art, et plus généralement les objets, et en particulier leur ornementation, constitueraient un moyen d'influencer les pensées et les actions des autres. (Derlon, Jeudy-Ballini : 2010). Dans leur article, les auteures se concentrent sur cette théorie de l'enchantement, et reprennent Gell quand il dit que l'efficacité « primordiale » ou « canonique » des objets d'art réside dans leur pouvoir de fascination (1998 : 68-69, in Derlon, Jeudy-ballini 2010 : 168). Les auteures résument l'intention de Gell ainsi :

« L'emprise ou la fascination – le fait d'être impressionné par le spectacle d'une virtuosité inconcevable – saisit le spectateur quand l'indice, parce qu'il matérialise une agentivité essentiellement indéchiffrable, le prend au

piège. Cela tient à l'incapacité du spectateur à reproduire mentalement le processus d'élaboration de l'indice suivi par son concepteur, l'artiste » .

(Gell 1998 : 71)

Nous considérons que le perlage est un motif discursif au-delà du support matériel artistique final. Ce motif, au-delà de la réécriture, du remplacement des lettres, représenterais aussi les motifs du wampum, apportant au récepteur un aperçu de la plurivocité de l'œuvre. Cet *enchantement* nous intéresse malgré tout lorsque nous essayons de comprendre les différentes couches discursives du wampum et de ses motifs, et leur effet dans les relations inter-personnelles instaurées par Myre. Cela peut aussi se retrouver dans la volonté exprimée par beaucoup d'Autochtones de ne pas révéler l'entièreté des significations des motifs du wampum aux Allochtones. Citons brièvement Darren Bonaparte⁸³, qui dans un contexte similaire critique l'appropriation culturelle, par l'entremise d'une lettre⁸⁴ écrite à un conférencier qui s'est approprié un savoir traditionnel autochtone lors de sa conférence. Bonaparte exprime ainsi son mécontentement face à cette récupération :

Written accounts of these stories have been published for centuries and are now, technically, in the public domain, and even given away for free on the internet, but that does not mean that the stories themselves belong to you. They are not up for grabs. They continue to be the cultural property of the people from whom they originate and we do not, sir, grant you the right to take them, eat them, digest them, and regurgitate them for the general public⁸⁵.

(Bonaparte : 2014)

⁸³ Darren Bonaparte est un historien Mohawk, qui se sert notamment du wampum pour enseigner l'histoire autochtone.

⁸⁴ Bonaparte publie une version de cette lettre dans un article intitulé Traditional Teachings Are Not in the Public Domain. (Indian Country Today, web magazine).

⁸⁵ Les récits écrits de ces histoires ont été publiés pendant des siècles et sont maintenant, techniquement, dans le domaine public, et même donnés gratuitement sur Internet, mais cela ne signifie pas que les histoires elles-mêmes vous appartiennent. Elles ne sont pas à saisir. Elles continuent d'être la propriété culturelle des personnes dont elles proviennent et nous ne vous accordons pas, Monsieur, le droit de les prendre, de les manger, de les digérer et de les régurgiter pour le grand public (traduction libre).

Ici, Bonaparte mentionne en particulier le fait que le savoir traditionnel autochtone se trouve ancré dans les histoires, les contes. Il est choqué que ce conférencier aie pu utiliser ces histoires, et de surcroît en ne connaissant pas les subtilités narratives de ces enseignements⁸⁶. Ici, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que ces histoires contiennent un sens caché, un jeu culturel avec les mots, les sons, et qu'une utilisation allochtone les dénature complètement.

Bien que Gell soit controversé, par exemple, sur son analyse parfois succincte des rapports occidentaux à la production artistique non occidentale, nous souhaitons nous attarder sur le fait qu'il considère des objets à motifs comme étant une extension de leurs créateurs. Gell est fermement convaincu que ce sont les interactions créées par l'objet, son contexte qui en font une œuvre d'art ou non. Il nomme d'ailleurs sa théorie *art nexus*⁸⁷. Nous retenons majoritairement le fait que Gell considère que l'objet est un monde composé des aspirations de ses créateurs et de ses récepteurs. Mais ce que nous pouvons constater et retenir des différentes critiques dont Gell a fait l'objet depuis la parution de son ouvrage, c'est qu'il ne va pas assez loin dans sa tentative de conception de la place de l'objet et son rôle dans les relations humaines. Ceci est peut-être dû au fait que son approche anthropologique pourrait lui faire conserver quelques biais quant aux dichotomies occidentales entre art et artisanat, nature/culture et opposition sujet/objet. Olivier Allard (2010 :209), s'appuyant sur *Thinking Through Things*, un volume collectif coordonné par Amiria Henare, Martin Holbraad et Sari Wastell (2007) estime, selon ces auteurs, que bien que Gell ait fait « un grand pas en avant en développant une théorie qui traite les objets comme des personnes, en leur attribuant une agentivité », il n'est pas allé assez loin dans son analyse et considère encore ces objets comme secondaires à qui l'Homme impute une agentivité, en ne clarifiant pas le statut de ces objets. Sont-ils des personnes? Si effectivement il semble que Gell n'effectue qu'un survol du statut de l'objet dans le réseau de l'art, il n'en est pas moins une bonne piste de départ pour comprendre une certaine politisation de l'esthétique et les

⁸⁶ The subtle tricks of language that my Haudenosaunee friends have fun with in the story go totally out the window with this approach, but then they were none of your business to begin with. (Bonaparte : 2014).

⁸⁷ La traduction française de l'ouvrage traduit par « le réseau de l'art » Olivier Renaut, Sophie Renaut, Alfred Gell. L'art et ses agents. Une théorie anthropologique. Presses du réel, 2009.

rappports entre le signe, la décoration et la circulation matérielle et immatérielle de l'objet d'art, et par extension de l'œuvre d'art, si tant est que nous soyons portés à distinguer les deux.

C'est le spectateur qui fait le tableau

(Duchamp 1994 : 247)⁸⁸

Parallel Worlds, Intersecting Moments est une œuvre participative, hypermédiatique, qui démontre une participation essentielle du public au sein de la construction d'une œuvre d'art. Gell également, puisque son analyse du réseau de l'art nous permet de dire que l'art ne pourrait fonctionner qu'avec le participatif étant donné que le motif a pour but d'agir sur le récepteur, le public. La littérature, les théories sur l'art participatif, relationnel foisonnent et par souci de concision, nous avons choisi de nous pencher sur certains auteurs qui nous semblent pouvoir permettre de poursuivre notre recherche, notamment dans le cadre hypermédiatique. Nous nous intéressons par exemple à l'esthétique relationnelle dans les pratiques artistiques telle que Nicolas Bourriaud (1998) la conçoit. Il l'exprime ainsi

La pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations interhumaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité.

(Bourriaud 1998 : 28-29)

Nous retenons majoritairement de Bourriaud sa vision de la relation comme une dynamique nécessaire à la constitution d'une œuvre. La relation serait à considérer comme un objet en soi. Bourriaud le résume en disant que « l'art est un état de rencontre » (Bourriaud 1998 : 18). L'œuvre est alors semblable à une mise en forme

⁸⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 247. Textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle Edition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson.

de relations sociales dans un lieu spécifique. Bourriaud parle également d'interstice social (Bourriaud 1998 : 14) pour parler d'œuvres qui pour dépasser le « prévisible » empruntent une voie, une forme plus « clandestine ». C'est alors que nous voyons apparaître des œuvres éphémères, translocales qui défient les codes en place (p.16) et proposent de nouveaux modèles. Bourriaud note également que le comportement de l'artiste face à son œuvre sera déterminant dans les relations, réactions que le public aura avec les œuvres. (Bourriaud 1998 : 44-45) Ce qui nous intéresse particulièrement chez Bourriaud, c'est cette mise au premier plan des relations sociales dans la production d'une œuvre, en cela il rejoint les théories de l'art hypermédiatique, qui repose essentiellement sur les relations induites par les hyperliens dynamiques liés aux œuvres, pour créer des hyper-œuvres relationnelles. Joanne Lalonde met l'accent sur l'interactivité dans les œuvres hypermédiatiques en notant que :

Art de la communication, la création médiatique compte sur l'ouverture contributive du réseau. L'interactivité en est la base essentielle ; l'œuvre ne s'y présente quasiment jamais comme une séquence autonome et fermée. L'internaute aura toujours une responsabilité minimale « d'activation » du processus. L'essentiel de l'œuvre en réseau consiste à construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'échange et de la rétroaction. En effet, la très grande majorité des productions d'art hypermédiatique demande, comme toute œuvre interactive, une participation accrue du spectateur. Ce dernier devient un interacteur dans la mesure où il contribue à l'élaboration du propos de l'œuvre, par exemple lorsque les opérations qu'il déclenche s'intègrent dans le déploiement de la production artistique.

(Lalonde 2014 : 63)

Ce qui nous interpelle également dans le contexte du participatif, ce sont les frontières mouvantes entre les rôles, les interstices relationnels dans lesquels les artistes plongent les spectateurs. Ces rôles permettent de créer une œuvre plus engagée, et comme nous l'avons précédemment mentionné, inachevée et en devenir.

C'est dans ce devenir que s'exprime une potentialité décoloniale, en fonction du rôle que donnera l'artiste autochtone au spectateur. Les ateliers « exercice des couvertures » donnés par des artistes, des activistes Autochtones, est un exemple de création rhétorique participative. L'atelier consiste à attribuer à chaque personne une couverture qui représente son territoire. Le participant personnifie un Autochtone. La personne qui dirige l'atelier procède alors à la narration des différentes actions coloniales qui ont marqué l'Histoire autochtone. Chaque participant se voit alors retirer sa couverture pour symboliser la perte de son territoire, puis il doit se retirer du cercle pour symboliser sa disparition physique. Le résultat est émotif et puissant, la narration se mêle à l'inconfort physique des participants qui apprennent, intègrent physiquement chaque étape historique énoncée par le narrateur. La structure de cet atelier est relativement semblable à chaque performance, mais elle peut être dérivée et adaptée selon la personne qui le donne, et nous pouvons ici faire un lien avec l'œuvre de Christi Belcourt *Walking with our sisters*⁸⁹ (2012-2019), où l'artiste a fait participer le public à la création de l'œuvre.

Comme mentionné précédemment, *Parallel Worlds, Intersecting Moments* est une illustration pertinente des interactions sociales, relationnelles induites par l'art hypermédiatique. Rachel Viader Knowles, l'une des artistes, relate les conditions de création de l'œuvre ainsi que les relations interpersonnelles qui se sont forgées lors de sa co création :

As the process of making the beadworks unfolded however, what became apparent to me was the sheer amount of hours it takes to create a piece of “augmentation” through beading, and the deeply social nature of the activity. We also worked together on the videos for the AR part of the artwork. Each participant in the videos was asked to write a short text about some aspect of their relationship to technology and communications. We took the short stories, arranged them into pairs, and used them to write short scripts. We then invited each pair to perform the scripts together on

⁸⁹ L'artiste a créé un site qui détaille le projet et en organise les événements : <http://walkingwithoursisters.ca/about/the-project/>

camera in my studio. The storytelling and dialogue between us as we shared our practices became an important, but unseen layer of this “dialogical” work.

(Kester 2004)⁹⁰.

Le processus de socialisation à travers le perlage peut ici faire écho à l'inclusion des perleurs dans la construction d'*Indian Act* chez Nadia Myre. Les perleurs participent à la création de l'œuvre, entrent en dialogue avec l'œuvre et avec l'artiste, et c'est seulement à ce moment-là que se manifeste l'œuvre-monde, l'œuvre-réseau. Joanne Lalonde note que « l'essentiel de l'œuvre en réseau sera alors de construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'interactivité directe ou fictive ». Selon elle, les nouvelles images « composites » demandent une « participation accrue du spectateur », qui deviendra un *interacteur* étant donné qu'il contribue à l'élaboration du propos de l'œuvre, par exemple lorsque ses actions s'intègrent dans le processus créatif. (Lalonde 2002 : 8).

J'ose penser que les multiples métamorphoses de l'oralité créatrice et les « portages » ingénieux d'un genre visuel à l'autre – ce que j'appelle « peaux visuelles » – inventent des zones communes qui suscitent l'espoir

(Sioui-Durand : 2009)

Parallel Worlds, Intersecting Moments est ainsi une œuvre hypermédiale, de par son utilisation d'une interface permettant une interaction avec le public, en utilisant dans ce cas précis la réalité augmentée. Rebecca Caines, l'une des artistes rédactrices du texte d'analyse de l'œuvre, en fait mention, tout en s'appuyant sur les travaux de Pavlik et Bridges⁹¹ pour élaborer leur réflexion sur la pertinence de la réalité augmentée utilisant le code QR :

⁹⁰ Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004 (bibliographie indiquée par les artistes).

⁹¹ « AR enriches an individual's experience with the real world [...] Stories are put in a local context and act as a supplement to a citizen's direct experience with the world » (Pavlik, Bridges 2013 : 21).

This work relies on the augmented reality (AR) qualities of the QR code. Pavlik and Bridges suggest AR, even through relatively limited tools like a QR code, can have a significant impact on storytelling practices. Their research shows that AR technologies like QR codes brings the story to life in a three dimensional and interactive form that allows the user a level of participation impossible in traditional, analogue media⁹².

(Caines : 2013).

À travers une brève incursion dans les arts hypermédias, nous avons tenté d'exprimer une certaine rhétorique du langage codé dans une volonté de créer des espaces interstitiels souverains où les relations entre les artistes, leur création et le public seraient déterritorialisés, transformés en vue d'exprimer une résistance aux territoires et significations classiques de l'art. Dans ce contexte, nous pensons que le code switching de Myre relève de cette volonté de recodification des canons occidentaux classiques et que les perles du wampum sont des morphèmes résurgents, des motifs rhétoriques permettant une déterritorialisation du langage, donc une décolonisation de la rhétorique occidentale artistique.

⁹² Ce travail s'appuie sur les qualités de réalité augmentée (RA) du code QR. Pavlik et Bridges suggèrent que la RA, même avec des outils relativement limités comme un code QR, peut avoir un impact significatif sur les pratiques de narration. Leurs recherches montrent que les technologies de RA comme les codes QR donnent vie à l'histoire sous une forme tridimensionnelle et interactive qui permet à l'utilisateur un niveau de participation impossible dans les médias analogiques traditionnels (traduction libre).

3. *INDIANact*⁹³ ENTRE DÉCONSTRUCTION ET RECONSTRUCTION

L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des Hommes.

(Deleuze : 1987)⁹⁴

Ce chapitre se concentre principalement sur *Indian Act*, de Nadia Myre. Nous considérons que cette œuvre illustre et concentre une grande majorité des axes de notre recherche. Cette œuvre est extrêmement politisée et illustre une volonté de résurgence et de décolonisation profonde. Comme mentionné, Jean-Phillipe Uzel nous rappelle que « depuis le début de sa carrière artistique, Nadia Myre travaille sur deux thèmes étroitement liés. Le premier, d'ordre individuel, porte sur la question de la mixité identitaire ; le second, plus politique, traite de la violence coloniale à l'égard des Autochtones. » (Uzel 2017 : 17).

Le perlage, une réécriture au féminin

Indian Act (2000-2003) est une œuvre constituée de perles blanches et rouges, cousues sur du tissu, avec un support de papier. Dans cette œuvre, Nadia Myre reconstitue les 56 pages des chapitres 1 à 5 de la Loi sur les Indiens, amendée en 1985. Suite à un appel lancé par l'artiste, plus de 200 volontaires sont recrutés pour perler chaque lettre du texte de loi à l'aide de perles blanches, contrastant avec un fond de page rouge. Le texte originel de la loi est peu à peu recouvert par le perlage, effaçant le texte occidental pour le remplacer par un texte perlé autochtone. Comme nous l'avons déjà mentionné, le perlage fait partie de l'identité intégrante des Autochtones. Perler, c'est exprimer une identité forte, résurgente, décoloniale. L'utilisation du perlage du texte de loi chez Nadia Myre pourrait être considéré

⁹³ *INDIANacts* est un site web créé/modéré par Dana Claxton et Tania Willard. <http://indianacts.gruntarchives.org/>

⁹⁴ Extrait de la conférence *Qu'est-ce que l'acte de création?* Du 17 mai 1987. Qu'est-ce que l'acte de création? par Gilles Deleuze (accès libre, Manière de voir, août 2016) <https://www.monde.diplomatique.fr/mav/148/DELEUZE/56032>. Dans la même conférence, il affirme qu'« en revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance ».

comme la symbolique d'une pratique artistique essentiellement féminine, pratique qui ancrerait Myre dans une volonté résurgente personnelle et décoloniale. Pour Ruth Phillips, citée dans l'ouvrage de kristina Huneault *I'm Not Myself at All: Women, Art, and Subjectivity in Canada*, retracer l'histoire du perlage autochtone c'est démontrer le rôle des femmes dans le domaine de l'art, les reconnaître comme détentrices et protectrices d'un savoir-faire. Phillips explique également qu'il y a eu des transformations dans le perlage autochtone suite à des contacts avec les colons. Dans un contexte colonial coercitif et oppressif, les femmes ont appris à échanger et s'adapter à des contraintes économiques, sociales, culturelles, pour protéger leur culture. (Phillips 2012 : 336-339). Dans *Trading identities* (Phillips : 1998), Phillips développe la question de l'émergence de l'art touristique de l'ère Victorienne, qui selon elle est une manière pour les Autochtones de s'approprier une place dans une économie dominée en majorité par les blancs. L'auteure estime que par cette production de souvenirs, les Autochtones ont pu préserver leur savoir-faire ancestral et le valoriser. Lee Ann Martin, dans son essai, note que :

Le perlage est depuis longtemps une forme d'expression artistique, surtout chez les femmes autochtones. Importées d'Europe et d'Asie, échangée avec les premiers commerçants coloniaux et plus tard avec la Compagnie de la Baie d'Hudson, les perles de verre ont éventuellement remplacé des éléments traditionnels tels que les aiguillons de porc-épic, les coquillages et les pierres dont se servaient les peuples autochtones en Amérique du Nord. À la fin du XIXe siècle, les femmes autochtones créaient des objets perlés pour leur propre usage ainsi que pour le marché florissant du tourisme.

(Martin : [date inconnue])

La réappropriation et la revitalisation du perlage par les femmes autochtones participent à des actions de résurgence. Dans *Indian Act*, Myre se réapproprie un savoir ancestral pour réécrire au féminin un texte qui a opprimé les femmes jusque dans leur chair, leurs os. Janet Berlo et Ruth B. Philips considèrent le travail de

Myre comme « une manière de réclamer un espace Autochtone » (2015 : 324, trad. libre). Martin décrit ainsi l'œuvre de Nadia Myre :

Le médaillon perlé de Nadia Myre, *Meditations on Red*, #2 aborde la question de l'identité autochtone et du statut « officiel » par les composants sanguins déterminés par le gouvernement fédéral. Ses « portraits » perlés reflètent divers degrés de pureté raciale ou d'hybridité entre « rouges » et « blancs. » Elle met en relief le débat en cours, à savoir qui peut revendiquer l'identité autochtone aux yeux de la Loi sur les Indiens. Cela concerne, en particulier les femmes qui, jusqu'à l'adoption du projet de loi C-31 en 1985, perdaient leur statut si elles épousaient des non autochtones.

(Martin : [date inconnue])

Les nouvelles générations d'artistes autochtones contemporains et leurs œuvres circulent autant dans le monde des « Indiens des réserves » que dans l'univers des « Indiens des villes », tout en franchissant de manière créative les frontières poreuses de l'interdisciplinarité artistique en vogue. Cette « circulation » révèle, à l'évidence, une phase de transition sociale problématique pour plusieurs. Tout n'est pas parfait, loin de là.

(Sioui-Durand : 2009).

C'est ainsi que Guy Sioui-Durand introduit sa pensée sur la résurgence de l'art autochtone contemporain. Il nous laisse à penser qu'il y a de l'espoir quant à l'avenir de l'art autochtone contemporain. Il estime que cet art évolue de manière « fascinante » et créative, mais il n'oublie pas que cette transition ne se fait pas aisément. L'art autochtone contemporain, s'il est en phase de reconnaissance, de prise de place au sein des expositions reste malgré tout teinté par certaines problématiques inhérentes au colonialisme. L'un des défis majeurs de la résurgence artistique autochtone est de renverser une certaine hégémonie esthétique euro-centriste issue du colonialisme. La résurgence est mouvement, elle est une succession d'actions de transformation profonde du quotidien. Elle n'est pas uniquement un « état de la question » des conditions autochtones contemporaines,

elle est un mouvement qui vise à transformer le sujet, mais pas uniquement selon des critères occidentaux qui bien souvent parlent de retour aux traditions, dans le cas de l'art à une identité visible à travers les œuvres, la pratique⁹⁵. Leanne Simpson, parlant des rapports avec la nation colonisatrice, note qu'il n'y a « aucune opportunité; et mettre nos énergies à demander une reconnaissance de l'état semble déprimant, futile et un gâchis d'énergie, étant donné la condition de nos communautés⁹⁶. » (Simpson 2011 : 19, traduction libre.) Simpson exprime ainsi la nécessité pour la résurgence de se faire en dehors du cadre de l'état, en dehors des critères allochtones de « réconciliation ». Coulthard, de son côté, reste circonspect quant à cette notion de « réconciliation », qui lui semble rester proche des conditions, des critères dictés par l'état canadien. (Coulthard 2014 : 107). Si nous comprenons bien les différents penseurs de la résurgence, elle doit se faire *par* et *pour* les Autochtones, pour faire écho à Guy Sioui-Durand qui parle de *décolonisation de l'art par l'art*. (Sioui-Durand 2018). Parler d'art « politique » nous entraîne vers certaines pistes réflexives, comme par exemple les rapports entre politique, art et esthétique. Reconnaisant le foisonnement de la littérature, des recherches et des hypothèses concernant l'esthétique, cette étude ne propose pas de s'attarder sur une rétrospective ou une historicité du concept d'art politique, mais d'en saisir quelques bribes qui nous permettront d'avancer dans notre cheminement. Jacques Rancière par exemple, nous apporte des éléments d'analyse quant à l'identité politique de l'art :

L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.

(Rancière : 2004).

⁹⁵ Voir dans le chapitre 2 la citation de Jean-Phillippe Uzel à propos de « l'impureté » de l'art.

⁹⁶ « There is no opportunity; and putting our energies into demanding that the state recognize us seems depressing, futile and a waste of energy, given the condition of our communities » (Simpson 2011 : 19).

Nous comprenons que Rancière place l'aspect politique de l'art dans sa dissociation d'avec les courants dominants, dans sa création d'espaces interstitiels nouveaux. Rancière se rapproche ici de ce que nous mentionnons dans notre recherche à propos de la création d'espaces artistiques interstitiels de résurgence. Nous croyons qu'il fait également écho à l'une des positions exprimées par Leanne Simpson à propos de la résurgence qui doit se faire en dehors des cadres. Dans un entretien avec Nicolas Poirier (2000) à propos de la parution de *partages du sensible*, Rancière réitère ses positions par rapport à l'esthétique :

J'ai essayé de montrer que l'« esthétique » loin d'être le domaine de la pure et passive délectation de la beauté visible, opposée à la connaissance des réalités profondes et aux engagements de l'action, était le lieu même où se jouaient les rapports fondamentaux qui sous-tendent les catégories de l'action et de la connaissance, qui les ordonnent hiérarchiquement ou bouleversent cette hiérarchie.

(Rancière : 2015)

Rancière estime que dans chacune de ces réalités, il y a une hiérarchie dans les rapports humains et les pratiques, et l'auteur les qualifie de *partages*, qui pour lui sont fondamentaux, dans le sens où ce sont eux qui permettent la possibilité de *l'ordre* et du *désordre social*, de la soumission ou bien de l'émancipation. Pour Rancière, il y a une esthétique à la base de la politique, des façons de sentir, voir et de dire en fonction des rôles et places des sujets. Ce que nous retenons de Rancière, c'est que l'art est politique parce qu'il permet entre-autre une *sensibilité* qui permet d'exprimer et d'agir en dehors des cadres, au-delà de la réalisation d'une domination. Pour Rancière les arts fonctionnent toujours en définissant des formes d'expérience décalées, ce ne sont donc pas des œuvres particulières qui définissent des capacités de subjectivation politique.

3.1 La décolonisation de *l'art par l'art*

Nous avons vu que dans le contexte colonial actuel et dans un mouvement de décolonisation, l'art autochtone est un acte de résistance, et une volonté de résurgence profonde. La résistance, c'est la survie des peuples autochtones contre des siècles de politique génocidaire et la dépossession de leurs terres, alors que la résurgence est une réinvention de diverses manières d'être, d'agir et de penser des Autochtones en politique, économie, dans les arts, et la recherche. Pour Wanda Nanibush, conservatrice en résidence, Université de Toronto, il y a une différence majeure entre résistance et résurgence. Si la résistance consiste en effet au maintien actif des traditions culturelles, sociales et politiques par les Autochtones, elle estime que ce sens n'est pas suffisant. En effet, la résistance, bien que nécessaire, ne « déloge pas toujours la primauté et le fondement des valeurs et des systèmes contre lequel elle se bat » (Nanibush 2012 : 3). Ce que l'on peut comprendre, c'est que la résistance est plus générale et qu'elle doit passer par une résurgence, étape plus radicale, profonde, autochtone, avec une transformation et une réappropriation de chaque aspect identitaire.

Qu'est-ce qui fait que l'art autochtone est politique? À la lumière des luttes autochtones actuelles et de l'actualité politique, nous pouvons sans conteste comprendre qu'être Autochtone, et être/ agir/ penser dans ce contexte est un acte politique en soi. Dans son texte « Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art » (Sioui-Durand : 2018), Guy Sioui Durand explique que

On ne se contente plus d'une décolonisation de l'art, c'est-à-dire d'une vague reconnaissance de l'art autochtone à l'intérieur des institutions coloniales. Nous sommes entrés dans une phase nouvelle: celle de la décolonisation par l'art.

(Sioui-Durand : 2018).

Contre la violence coloniale, la décolonisation est une nécessité qu'il n'est plus à justifier. Leanne Simpson (2011), dans son livre sur la *résurgence* et la résistance d'un point de vue Nishnaabeg, soutient que :

La théorie occidentale du mouvement social n'a pas réussi à reconnaître l'étendue des contextualisations de la résistance au sein de la pensée autochtone, tout en ignorant aussi les contestation du colonialisme comme point de départ.

(Simpson, 2011 : 31, traduction libre).

Simpson, comme Corntassel et d'autres théoriciens autochtones, considère qu'il y a des faiblesses théoriques dans les recherches sur la résistance autochtone, ce qui nous amène à comprendre qu'il est important de creuser plus avant dans les différentes couches structurelles de cette résistance et de son rapport au colonialisme actuel. Dans cette optique, Alfred et Corntassel, dans *Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism* (2005) posent cette question :

We ask the fundamental question: how can we resist further dispossession and disconnection when the effects of colonial assaults on our own existence are so pronounced and still so present in the lives of all Indigenous peoples⁹⁷?

(Alfred, Corntassel 2005 : 599)

Les auteurs estiment également que:

we will begin to realize decolonization in a real way when we begin to achieve the restrengthening of our people as individuals so that these spaces can be occupied by decolonized people...our true power as Indigenous people ultimately lies in our relationships with our land, relatives, language, and ceremonial life⁹⁸. (2005: 605).

⁹⁷ Nous posons la question fondamentale suivante : comment pouvons-nous résister à de nouvelles dépossession et déconnexions alors que les effets des agressions coloniales sur notre propre existence sont si prononcés et encore si présents dans la vie de tous les peuples indigènes ? (traduction libre)

⁹⁸ Nous commencerons à réaliser la décolonisation d'une manière réelle lorsque nous commencerons à renforcer notre peuple en tant qu'individus afin que ces espaces puissent être occupés par des personnes décolonisées... notre véritable pouvoir en tant que peuple autochtone réside en fin de compte dans nos relations avec notre terre, nos parents, notre langue et notre vie cérémoniale. (traduction libre).

Pour Alfred et Corntassel, ces mouvements personnels et individuels sont à la base d'une décolonisation plus profonde des peuples, grâce à une restauration des liens et des relations. Mais les auteurs tiennent à préciser qu'il n'y a pas de modèle précis, de « méthode » pour approcher cette décolonisation, mais il y a des schémas de pensée et d'actions, des directions identifiables. Notre recherche s'inscrit dans cette position, et nous proposons de nous appuyer sur un exemple « concret » d'approche résurgente et décoloniale. L'approche de Corntassel consistant à lier la résurgence à la décolonisation, plutôt que de les traiter séparément sera ici considérée. Corntassel propose de les considérer comme un ensemble de stratégies et d'actions « interreliées » qui éclairent le chemin vers la résistance et la liberté (Corntassel : 2012). Taiaiake Alfred, lui, estime que « la résurgence, c'est agir au-delà de la résistance. C'est ce que la résistance espère toujours devenir » (Alfred 2005 : 151, traduction libre). Cet aspect en devenir de la résurgence est fondamental dans le cadre de notre recherche, car nous pensons que la puissance et la force de la pratique artistique autochtone et dans le cas présent de Nadia Myre, réside dans le devenir, dans l'inachevé, dans le potentiel. *Indian Act* de Nadia Myre sera considéré comme une matérialisation des enjeux de résurgence et de décolonisation.

Ce chapitre propose une contextualisation politique de l'œuvre de Myre *Indian Act* et d'un élément que nous considérons comme central, le wampum. Comme le souligne Sioui-Durand, nous sommes entrés dans une phase de décolonisation par les arts et à la lumière de la résurgence et des actes concrets de résurgence tels que nous les présentent Alfred et Corntassel, nous réitérons notre hypothèse centrale selon laquelle le wampum est un vecteur de résurgence, et de décolonisation.

L'art autochtone est une pratique vivante et résurgente, un ensemble de relations dynamiques et transformatrices. Notre travail s'inscrit dans cet aspect circulatoire et changeant, dans les interstices et les temporalités. Le wampum, comme vecteur de résurgence et de décolonisation, est un point d'ancrage pour considérer, comprendre une revitalisation, une transformation décoloniale des modes d'être, d'agir et de penser que le colonialisme a ancrés chez les Autochtones. Comment le wampum et *Indian act* participent ils à cette décolonisation? Quel est le rôle du wampum dans la matérialisation du discours politique de Myre? Ce chapitre souhaite tenter d'apporter

quelques réponses quant au rôle de cette œuvre dans l'apport de Myre à une *décolonisation par les arts, et de l'art*.

La Loi sur les Indiens, une meurtrissure

The great aim of our legislation has been to do away with the tribal system and assimilate the Indian people in all respects with the other inhabitants of the Dominion as speedily as they are fit to change.

(John A Macdonald : 1887)⁹⁹

Par de nombreux articles et amendements successifs, la *Loi Sur les Indiens* a établi une « gestion » sociale, politique et économique des Peuples Autochtones. L'objectif pur et simple de cette loi était de dominer, asservir, assimiler et détruire les Peuples Autochtones, par une gestion totale de chaque aspect de leur identité. Cette loi a permis la création des écoles résidentielles, des réserves, elle a forcé les Autochtones à adopter des noms européens. Au nom de cette loi, les Autochtones n'avaient pas le droit de sortir des réserves sans l'autorisation de l'Agent Indien. La majorité des cérémonies autochtones, telles que le potlatch¹⁰⁰ furent déclarées illégales. Le port des vêtements traditionnels fut également proscrit¹⁰¹. L'alcool, les armes ont été interdites également. Leur agriculture et les relations commerciales s'y rattachant ont été soumises à des permis restrictifs. Le droit de vote leur a été refusé. Toute organisation politique a été interdite et pour contrôler cette décision, il y a eu implantation des Conseils de Bande, dont la structure diffère radicalement des systèmes de gouvernance autochtones traditionnels. Dans cette recherche, nous nous penchons sur la pratique artistique de Myre, une femme autochtone dont l'identité est rendue complexe par un double statut Autochtone /Allochtone. Nous étudions tout particulièrement son approche de ce texte de loi et des effets qui en découlent. Nadia Myre apporte une lecture et une action résurgente féminine sur ce texte de loi

⁹⁹ 1er Premier ministre du Canada, de 1867 à 1873 puis de 1878 à 1891. Il est considéré comme l'un des principaux Pères de la Confédération. Le grand objectif de notre législation a été de supprimer le système tribal et d'assimiler les Indiens à tous égards aux autres habitants du Dominion aussi rapidement qu'ils sont aptes à changer. (traduction libre).

¹⁰⁰ Section 3 de la Loi sur les Indiens de 1880.

¹⁰¹ Section 140 de la loi sur les indiens de 1927.

par son œuvre, et cela met également en lumière l'un des points cruciaux de *la loi sur les indiens* : une gestion patrilinéaire d'un système qui était matrilinéaire au préalable, avec l'objectif de contrôler la transmission de l'identité et du statut autochtone. La *loi sur les indiens*, dans plusieurs de ses articles brime le droit des femmes autochtones au plus profond de leur identité. Dans un rapport de la *Inter-American Commission on Human Rights* sur les Femmes autochtones disparues et assassinées en Colombie Britannique, Canada datant de 2014, on retrouve en particulier deux articles qui résument la situation des femmes autochtones au sein de la *loi sur les indiens*. Dans un chapitre intitulé *violence and discrimination against indigenous women in British Columbia*, le rapport résume ces deux articles qui illustrent en particulier la perte de statut des femmes autochtones en cas de mariage avec un non-autochtone¹⁰². Les articles suivants du rapport entrent dans les détails des conséquences de la non reconnaissance de statuts, notamment l'obligation pour beaucoup de femmes de quitter leur communauté suite à la perte de leur statut d'Autochtone¹⁰³. Dans l'article « The Queen and I-Discrimination Against Women », L'Algonquine Lynn Gehl¹⁰⁴ relate son combat contre les discriminations causées par cette loi et de sa quête pour récupérer son statut. Gehl dit que

¹⁰² Article 64: Indigenous women were particularly disadvantaged by the Indian Act, which, among other things, deprived them of their Indian status when they married non-Indians and of their band affiliation when they married an Indian man from another band. Also, children born from an indigenous woman married to a non-indigenous man were not recognized as indigenous. In contrast, and as an example of gender discrimination in the Act, indigenous men conferred Indian Status on their non-indigenous wives and on their children. Aside from the emotional and psychological consequences of being denied this identity, women who lost status also lost the benefits that accompany it, such as the right to live on reserve lands. [cet article indique s'appuyer sur: Government of Canada. Indian and Northern Affairs Canada, Report of the Royal Commission on Aboriginal peoples, Volume I, Part 2, Chapter 9].

¹⁰³ [...] According to the information reviewed, between 1876 and 1985 approximately 25,000 indigenous women lost status and had to leave their communities. It is important to keep in mind that for every woman who lost status and had to leave her community, all of her descendants also lost status. [Bonita Lawrence, Gender, Race and the Regulation of Native Identity in Canada and the United States: An Overview, Hypatia, Volume 18, Number 2, Spring 2003, pp. 3-31].

¹⁰⁴ Lynn Gehl, Ph.D. est Anishinaabe-kwe algonquine. Elle est avocate, artiste, écrivaine et une critique active du droit colonial et des politiques qui nuisent aux femmes, aux hommes, aux enfants et au Territoire autochtone. Son livre, basé sur son travail de doctorat « The Truth that Wampum Tells: My Debwewin on the Algonquin Land Claims Process » a été publié avec Fernwood Publishing en 2014. Son livre « Claiming Anishinaabe: Decolonizing the Human Spirit » publié en 2017 explore son parcours plus approfondi dans les connaissances autochtones et a été publié avec le University of Regina Press. En avril 2017, Lynn a réussi à défaire la politique de paternité non déclarée des Affaires indiennes et du Nord Canada lorsque la Cour d'appel de l'Ontario a jugé déraisonnable la discrimination fondée sur le sexe dans la loi. (Traduction libre). Copyright Lynn Gehl www.lynngehl.com

Denial of Indian status has excluded many Aboriginal women and their descendants from residing on the reservation and from sharing in the benefits available to the community.

(Gehl : 2000)¹⁰⁵

Elle estime également que malgré les différents amendements effectués depuis 1985, cette loi est toujours discriminatoire envers les femmes autochtones. Elle nous parle également de la violence de cette perte de statut, à travers l'histoire de sa grand-mère qui a été expulsée avec ses parents de sa communauté par la Police Montée.

When one considers the legacy of the oppressive legislation, the effects of residential schools, and the poverty, it should not be difficult to understand the deleterious effects on Indian women and their children.

(Gehl : 2000)

Pour Gehl, l'expulsion des femmes et de leurs enfants des communautés et les fardeaux sur-imposés par cette loi ont des effets délétères sur les femmes. Gehl indique notamment que sa grand-mère et sa famille ont été laissés à eux-mêmes, sans ressources pour débiter leur nouvelle vie « de personnes libres ». (Gehl : 2000). L'extraction des Autochtones de leurs communautés, sans ressources, les a déracinés et privés de la seule chose que le colonialisme avait daigné leur laisser : leur statut d'Autochtones. Sans statut, les femmes n'ont aucun recours pour bénéficier du peu que la loi sur les indiens « procure » aux Autochtones. Ces pratiques toujours actuelles, cette obligation que les Autochtones ont de justifier leur statut, leur identité, leur filiation, font partie d'un néocolonialisme qui continue de brimer les droits des Peuples Autochtones et de les maintenir dans un état d'asservissement, d'infériorité peu propice à un dialogue égalitaire de Nation à Nation. Tant qu'une loi interférera dans les fondements identitaires d'un peuple, il sera impossible d'établir une quelconque « réconciliation » sincère.

¹⁰⁵ Le déni du statut d'Indien a exclu de nombreuses femmes autochtones et leurs descendants de résider sur la réserve et de partager les avantages offerts à la collectivité. (traduction libre).

Un texte, une écriture?

Indian Act est tout d'abord un texte, la représentation d'une loi qui a façonné et façonne encore le quotidien et l'identité des Autochtones au Canada. C'est une œuvre résurgente, qui cristallise une volonté de Myre de déconstruire un texte de loi violent et coercitif, colonial. Comment Myre met-elle en pratique sa volonté de résurgence à travers cette œuvre? Le wampum serait comme une bouée qui matérialise un discours, il représente l'aspect discursif et rhétorique d'*Indian Act*, il en est la colonne vertébrale et la soutient à l'aide de ses perles/os. Ainsi, le texte de loi est lié au wampum par une inscription coloniale dans l'esprit et dans la chair, et la réécriture de Myre, sa destruction physique et symbolique du texte est une participation à la construction d'un nouvel espace de potentialités, de devenir, le wampum tel un animal psychopompe qui incarne, aide à la mort d'un texte pour entrer dans le nouveau possible. Comment considérer cette réécriture en regard des problématiques développées par notre recherche? Comment cette œuvre illustre-t-elle, incarne-t-elle une résurgence? Dans le chapitre deux nous avons considéré certaines œuvres de Myre comme étant des jeux, des *permutations de codes*, matériels, immatériels. Nous nous sommes alors penchés sur l'aspect hypermédiatique de notre corpus et avons exploré les liens entre les perles, la discursivité du perlage et les codes de Myre à l'aide d'une œuvre hypermédiatique centrée sur la relation entre un motif perlé et un codage-hyperlien. Le wampum comme hypertexte sera encore au centre de notre démarche, car nous pensons que c'est par cet aspect-là que l'on peut le considérer comme un vecteur de résurgence et un moteur de décolonisation. Comme nous l'avons préalablement mentionné, le perlage, les perles qui le composent servent de balise à notre recherche, et de lien entre les différents aspects du wampum que nous tentons d'analyser. Dans ce chapitre, la perle comme lettre, le perlage comme écriture, médium d'interaction artistique et politique est mis en avant. L'aspect participatif est encore présent, étant donné la place prépondérante qu'il occupe dans cette œuvre, mais nous tenterons de le présenter sous un angle plus historico-politique, étant donné l'historique du texte avec lequel Myre a travaillé. Mais nous reconnaissons que le relationnel est au

centre de la majorité des œuvres de notre corpus, directement ou indirectement. Nous pensons ici à Rancière lorsqu'il parle « d'efficacité politique de l'expérience esthétique » (Rancière : 2008). Rancière apporte un élément intéressant dans le cadre des relations entre le public et la production artistique autochtone engagée. Sa notion de *dissensus*, qu'il définit comme étant un « heurt de deux régimes de sensorialité » (Rancière 2008 : 68) permet de comprendre qu'il y a plusieurs façons d'interpréter, de percevoir le monde et de les opposer à un état préexistant. Rancière parle alors de conflit (Rancière 2008 : 66). Ce conflit, dit-il ensuite, permet de mettre en lumière des rapports de force, des relations de pouvoir, et nous comprenons alors que ce *dissensus* c'est qu'il indique que cet ordre peut être bouleversé, transformé, contesté. Ce concept de *dissensus* nous paraît ici pertinent dans le sens où la portée décoloniale d'*Indian Act* pourrait se concevoir à travers son efficacité esthétique et politique. Il pourrait ainsi également être l'effet produit par l'œuvre sur le public allochtone. L'efficacité, la portée d'*Indian Act* passe ici par la mise en place d'une relation participative physique avec l'œuvre, par la mise en place d'un « conflit » des perleurs avec le texte, la page, et par un *reenactment* historico-politique (Fraser, Dubé-Moreau : 2017) du cheminement autochtone lié à ce texte de loi. Jean-Philippe Uzel nous conforte dans notre volonté de lier le wampum à cette réécriture politique :

Les participants recouvraient de perles les pages des cinq premiers chapitres de la *Loi sur les Indiens* de 1876. Geste d'oblitération de cette loi inique qui est toujours en vigueur à l'heure actuelle, mais également geste d'espoir qui revisitait la symbolique des wampums (ces colliers de perles qui, pendant des siècles, ont servi aux Autochtones et aux Européens à sceller des ententes diplomatiques et commerciales).

(Uzel : 2017)

Dans *Indian Act*, nous assistons à une double participation des perleurs : autant Myre les fait participer à l'inachèvement de l'œuvre par une modification physique déconstructrice/ reconstructrice du texte de loi, par une répétition physique de l'acte d'écriture mais également par un processus d'interrogation des perleurs sur le texte

sur lequel ils agissent et qui agit sur eux. Les perleurs s'interrogent sur le support, l'aspect de l'œuvre autant que sur le mouvement qui lui est apposé, qui fait partie intégrante de la réflexion de Myre. Le corps des perleurs devient une interface sur laquelle Myre inscrit un cheminement, une historicité. Gervais et Saemer parlent de textes qui se « donnent en spectacle », deviennent touchables, « manipulables ». (Gervais, Saemmer 2011 : 6). Le processus participatif conçu par Myre agit sur le corps des perleurs autant que sur l'œuvre. La résurgence de l'œuvre, son caractère décolonial se trouve dans cette transformation du corps, dans l'inscription physique de l'historique violente du texte, dans la coparticipation aux sensations de violence que Myre dénonce. Les perleurs font violence au texte autant que celui-ci leur fait violence. L'inachevé se manifeste également dans le fait que les interrogations des perleurs sont en constante évolution pendant leur action, au contact de l'artiste. La transformation du perleur n'est pas « finie », finale, elle n'est qu'un début, un pas vers une décolonisation. Le perleur a accès à un territoire potentiel puissant, agissant, interstitiel.

Indian Act, une lettre ouverte?

Dans notre exploration du texte, des relations produites par une écriture artistique, et participative, nous portons attention à Joanne Lalonde, qui s'intéresse aux rapports entre les pratiques de l'*art réseau* et « les modalités de la tradition épistolaire ». (Lalonde 2002 : 7). Lalonde indique qu'à travers l'étude de trois œuvres, elle constate comment « ces œuvres composites (cohabitation de l'image, du texte et du son) renouvellent la tradition épistolaire, faisant passer à première vue l'épistolaire d'une tradition littéraire à des formes plus succinctes, dynamiques et interactives ». (Lalonde 2002 : 7). *Indian Act* pourrait être interprétée comme une lettre ouverte, un message destiné à un public allochtone, son dynamisme provenant du perlage, de l'écriture participative. Il est à noter que l'auteure tient à préciser que l'histoire de l'art réseau ne se « réduit pas » uniquement aux nouvelles technologies hypermédiatiques. Selon elle, tout œuvre est interactive dans le sens où elle « implique » un spectateur. (Lalonde 2002 : 11). Lalonde estime que c'est

par une priorisation de la circulation d'un propos visuel, verbal et sonore que l'œuvre réseau s'inscrit dans la tradition de l'*epistellein*¹⁰⁶. Ainsi la notion d'écriture s'y trouve « élargie » et intègre des « stratégies narratives empruntées aux modes d'expression visuel et oral ». *Indian Act* se trouve dans un interstice entre l'oral et l'écrit, et se trouve liée à des modes de communication et d'action qui enrichissent cette pratique d'écriture, participent à la création d'une œuvre-monde en devenir. L'un des éléments centraux de la réflexion de Lalonde que nous voudrions retenir concerne le rapport à l'esthétique. Comme nous l'avons vu précédemment avec Rancière, le lien esthétique a une place fondamentale dans les relations entre l'artiste et le public lorsqu'il propose une démarche inclusive. Joanne Lalonde exprime ainsi le but, le propos de l'œuvre en réseau :

L'essentiel de l'œuvre en réseau sera alors de construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'interactivité directe ou fictive. En effet, les nouvelles images composites propres à cette esthétique demandent parfois une participation accrue du spectateur, qui deviendra un interacteur dans la mesure où il contribuera à l'élaboration du propos de l'œuvre, par exemple lorsque les opérations qu'il déclenche s'intègrent au fur et à mesure dans le processus de l'objet.

(Lalonde 2002 : 8)

Lalonde note également que l'œuvre occupe un « territoire temporaire » sans cesse reconstruit par le parcours du spectateur, à l'instar d'*Indian Act*, qui s'inscrit dans un territoire dynamique résurgent et décolonial. Par contre, nous nous différencions quelque peu de la position de l'auteure au niveau de la temporalité dans laquelle elle place la lettre. En effet, Lalonde note un « dédoublement du discours » entre l'écriture et la réception. Elle établit un délai temporel et territorial entre la réception de l'œuvre pour elle le dialogue se situera au moment de la réception de l'œuvre, alors que dans notre interprétation de la forme *épistolaire* d'*Indian Act*, il n'y a pas de délais à proprement parler. Le dialogue se fait par l'écriture, un dialogue avec le texte, et avec l'artiste, au sein d'un territoire commun.

¹⁰⁶ Dans un billet internet, Joanne Lalonde le « traduit » par « envoyer à, faire circuler ».

Nous pourrions malgré tout considérer une temporalité dans la réception de la *lettre*, de *l'act* par les visiteurs de l'exposition. Notre conception épistolaire diverge peut être également sur « l'absence de l'autre » telle que l'auteure la présente. Si la mise en scène du « soi singulier » qui est occultée pour favoriser celle de la relation entre les participants nous rejoint, cette absence du « corps de l'autre », cette absence de l'autre nous semble différente dans le cas d'*Indian Act*. Pour Lalonde, l'oralité maintient la présence du corps dans l'œuvre et la « lettre vidéo » en « proposant le corps comme lieu d'inscription du texte en multiplie les portées sémiotiques ». Nous ajoutons que pour *Indian Act*, le texte est également le lieu d'inscription des corps, les corps meurtris des Autochtones sont ancrés dans le texte par l'écriture, le perlage transperçant des perleurs. Jean-Paul Fourmentaux, dans « l'œuvre en devenir » fait écho à Joanne Lalonde en étudiant un « échange épistolaire technologiquement médié ». Nous nous intéressons ici au *texte-œuvre*. Bien que l'auteur concentre son analyse sur le Net art, nous voyons une possibilité de liens avec notre analyse d'*Indian Act* comme œuvre-monde, *œuvre-texte* et donc comme œuvre hypertextuelle. Fourmentaux introduit les dispositifs du *net art* ainsi

L'approche sémiologique associée à la problématique générale des relations dispositifs/pratiques peut éclairer les dimensions matérielles, symboliques et communicationnelles des objets et situations précédemment décrits. Elle permet en effet la description fine des relations entre supports et pratiques de l'écrit, appliquée aux vecteurs traditionnels de circulation du texte ou empruntant ensuite les canaux de la propagation multimédia.

(Fourmentaux 2007 : 6)

Nous nous intéressons, avec *Indian Act*, aux relations entre le support du texte, l'écriture, et la circulation de sens (notamment à travers le motif perlé qu'Uzel a également comparé aux motifs du wampum). Nadia Myre transforme ce que Fourmentaux appelle ici les « vecteurs traditionnels de circulation du texte » à l'aide d'un glissement interstitiel et intermédial, brouillant les frontières entre l'oralité et l'écrit, entre le corps et le texte. Bien que l'analyse de Fourmentaux soit

majoritairement destinée au Net Art alors que l'œuvre qui nous occupe soit axée sur un aspect textuel, matériel, sans ajout technologique ou numérique, nous pensons, à l'instar de ce que nous dit l'auteur selon qui « L'œuvre du Net art apparaît ainsi comme une forme dialogique tout à la fois sociologique, médiologique et esthétique qui ne peut être saisie qu'en actes ou au travail, c'est-à-dire, appréhendée comme un dispositif cognitif en devenir », *Indian Act* est un dialogue avec les perleurs et comme nous l'avons déjà exprimé, est en devenir, en modification. Cela maintient notre approche intermédiaire de l'œuvre. L'œuvre intermédiaire propose une certaine mouvance des frontières entre différents médias artistiques, pour permettre un constant devenir, inachevé, en construction. Comme nous l'avons préalablement mentionné au cours de ce travail, *Indian Act* relève de cette approche de par son utilisation de plusieurs *médias* interreliés en continu (le texte, le perlage, le corps). Ces relations médiatiques sont créatrices d'interstices (Deleuze) dans lesquels s'exprime l'œuvre en devenir de Myre.

Déconstruction

Pour mieux comprendre comment Myre utilise *Indian Act* dans un cadre décolonial et résurgent, nous suggérons de considérer notre hypothèse selon laquelle cette œuvre, à travers la notion d'hypertexte, serait un lien, à travers un texte, entre Nadia Myre, les perleurs et le public amené à rencontrer cette œuvre.

Dans un chapitre précédent, nous avons envisagé la notion d'hypertexte en corrélation avec celle d'hypermédialité, avec pour exemple une œuvre hypermédiale représentant un code QR perlé renvoyant à une série de vidéos interactives. Ici, nous nous concentrons sur l'aspect plus textuel du concept, en considérant le perlage-réécriture comme étant le média de transmission matériel du propos de l'artiste, et le lieu des relations interpersonnelles.

Jürgen Müller¹⁰⁷ et Julia Kristeva¹⁰⁸ nous interpellent dans leurs conceptions de l'hypertextualité, par exemple en ce qui a trait à une conceptualisation des intertextes culturels. Jürgen Müller dans son texte mentionne Kristeva :

¹⁰⁷ Jürgen E. Müller est professeur en « Sciences des médias » ou « Études médiatiques » à l'Université de Bayreuth

Pour Kristeva, les *intertextes* (culturels) se caractérisent par une réorganisation et une redistribution permanentes entre différents systèmes de signes ; ce qui signifie que ces textes impliquent aussi des « passage[s] d'un système de signes à un autre ». La production de sens peut, par exemple, s'effectuer sous la forme du passage d'une narration orale à un texte écrit, mais aussi sous la forme d'une redistribution de plusieurs systèmes de signes différents, comme le carnaval, la poésie, etc. Toute pratique signifiante serait ainsi un champ de transposition de divers systèmes signifiants qui nous mènerait vers des lieux d'énonciation et des objets dénotés toujours « pluriels, éclatés », ou vers la polysémie¹⁰⁹.

(Müller : 2006)

Nous nous sommes attelés précédemment à lier le wampum et ses motifs à *Indian Act* à l'aide notamment de l'intertextualité du wampum selon Angela Haas (2007), et de la discursivité du perlage, de la perle comme lettre, code, signe. Ce que dit Kristeva ici permettrait ainsi de comprendre comment Nadia Myre pourrait effectuer, dans le corpus que nous avons choisi, un passage de la tradition orale véhiculée par le wampum vers un texte écrit. Ce qui nous intéresse dans les oeuvres-wampums de Myre, c'est le « jeu » que l'on peut entrevoir entre différentes formes de textualités. Dans l'intertextualité, on peut prétendre à une « coprésence » des écrits, alors que l'hypertextualité nous laisse entrevoir une dérivation, une réécriture du texte. Nous pouvons malgré tout noter une ambiguïté concernant *Indian Act*. S'il y a bien réécriture du texte de base par l'artiste, donc une dérivation de l'*hypotexte*, nous pensons que la réécriture perlée du texte, principalement par son aspect participatif, rend le texte encore plus présent sous l'effet de son oblitération. Nous pourrions alors déceler une certaine co-présence des deux textes, notamment par une historicité du médium utilisé pour oblitérer le texte de loi. Le perlage autochtone, sa technique, incite les participants à prendre conscience du geste, à prendre conscience de la symbolique d'oblitération. Faire disparaître pour mieux montrer.

(Allemagne). Il a été le doyen de la faculté de Langue et Littérature de cette même université de 2012 à 2014.

¹⁰⁸ Julia Kristeva est philologue, psychanalyste et femme de lettres française. Elle est professeure émérite de l'université Paris-Diderot.

¹⁰⁹ Müller cite ici l'ouvrage de Julia Kristeva : Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, Lautréamont et Mallarmé, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

Gérard Genette¹¹⁰, également mentionné dans le texte de Müller nous interpelle par sa conception de l'hypertextualité, qu'il emprunte d'ailleurs à Kristeva. Si nous comprenons bien ce que nous disent Genette et Kristeva, l'hypertextualité est également un moyen de transformer ou imiter un texte dans une autre œuvre. Le texte imitant est alors hypertexte, tandis que le texte imité est hypotexte. Le perlage de Myre dans *Indian Act* imiterait le texte de loi pour créer l'œuvre, tout en le réécrivant. Mais là où la pratique de Myre pourrait différer, c'est au niveau d'une imitation concrète du texte. Peut-on considérer la réécriture d'un texte comme imitation? Le texte réécrit dans le but d'être oblitéré¹¹¹ est-il imité à l'aide du perlage? Car le texte de Loi ne disparaît pas entièrement sous le perlage, il se transforme, donc il existe toujours, en quelque sorte (co-présence). Pourrait-on alors dire dans ce contexte que le perlage imiterait « artistiquement » une écriture allochtone rejetée, dénoncée par l'artiste? Nous pensons que certaines pistes de réponses peuvent être apportées par ces concepts. Ce « jeu » chez Myre participe à notre réflexion sur ce qu'est, devient le wampum-œuvre dans la création artistique de Myre. Nous considérons le wampum comme étant un lieu intermédial propice à ce jeu entre l'oralité et l'écriture, entre une résurgence « personnelle » de l'artiste et une pratique participative par laquelle le lecteur/acteur, agent n'est pas simplement un destinataire de la transmission d'information, mais un acteur qui agit et influence la forme finale du texte, ainsi que les théoriciens de l'art hypermédiatique le conçoivent. Le wampum est le lien hypertextuel permettant à cet agent d'évoluer sur chaque couche de l'œuvre que Myre donne à voir, percevoir.

*Cachez ce texte que je ne saurais voir*¹¹²

La décolonisation, la résurgence et la réappropriation par les Autochtones de leurs savoirs, traditions et cultures sont au cœur de cette recherche. Comme Darren Bonaparte l'a montré, il y a un risque d'appropriation culturelle grandissant alors que

¹¹⁰ Gérard Genette est un critique littéraire et théoricien de la littérature.

¹¹¹ [...] Geste d'oblitération de cette loi inique qui est toujours en vigueur à l'heure actuelle [...]. (Uzel : 2017)

¹¹² Allusion à Tartuffe, acte 3 scène 2.

la culture autochtone est de plus en plus présente sur la scène publique. Certains artistes parlent alors de ne pas révéler tous les aspects de leur culture. Dans *Indian Act*, « l'oblitération » du texte de loi, son encryptage par un perlage traditionnel dont nous ne connaissons pas forcément toutes les significations pourrait-elle relever d'une volonté de se « protéger » du texte de loi? Les « brouillages » de codes que Myre effectue dans *Code Switching* pourraient peut-être être envisagés sous cet angle. Nadia Myre encrypte t-elle dans le motif du wampum et dans la perle des codes culturels dont le déchiffrement n'est pas forcément destiné à la culture allochtone? Ou bien peut-être le déchiffrement aurait un but, une visée décoloniale. Une oblitération, un brouillage du sens d'une œuvre peut aussi relever d'un acte de résistance et de résurgence. Comme nous l'avons vu avec Alfred et Cornthassel (Alfred, Cornthassel 2005 : 611) la résurgence est destinée aux Autochtones et ne peut se faire qu'en dehors des cadres institutionnels et culturels coloniaux¹¹³. Il y a des théories intermédiatiques qui développent le concept de *dissimulation*. Nathalie Casemajor et Sophie Toupin, par exemple, se concentrent sur les « formes culturelles, les technologies et les logiques sociales de la *dissimulation* ». Les auteures s'intéressent à la tension qui existe entre le désir de « cacher » et celui de « révéler ». Pour les auteures, la dissimulation est une « stratégie » qui s'articule entre une conservation d'un avantage stratégique, une protection de ce qui est « sensible », ou bien se garder d'éventuelles sanctions sociales. Les techniques pour y parvenir sont diverses, telles que le camouflage, l'encryptage, le brouillage, ou bien l'utilisation de méthodes qui ont pour effet d'attirer l'attention sur un détail afin d'en cacher un autre, telles que la sténographie. Les auteures mettent en avant les formes culturelles, les technologies, les logiques sociales et les expériences artistiques de dissimulation sous la loupe de pratiques médiatiques. L'intérêt des auteures se porte sur les « dynamiques de pouvoir » qui sont en jeu, ainsi que les différents types de médialité qui s'y retrouvent. Nous nous intéressons particulièrement à cette mention de rapports de pouvoir en jeu dans la *dissimulation*. Dans un contexte de résurgence, il est pertinent de se pencher sur ces stratégies de

¹¹³ « We do not need to wait for the colonizer to provide us with money or to validate our vision of a free future; we only need to start to use our Indigenous languages to frame our thoughts, the ethical framework of our philosophies to make decisions and to use our laws and institutions to govern ourselves. »

gestion du visible dans la pratique artistique autochtone. Les auteures s'intéressent à la manière dont ces techniques opèrent au niveau symbolique et politique (Casemajor, Toupin : ¶14). La *stéganographie* retient notre attention dans le cadre de notre recherche. Les auteures notent que la relation entre la surface visible et la dissimulation est essentielle. Si nous saisissons bien ce que les auteures disent, le message « secret » est dissimulé sur une surface ordinaire. Dans le domaine des nouvelles technologies, il est relativement aisé de dissimuler des éléments dans un espace, une surface numérique. Les auteures citent l'exemple des images JPEG dans lesquelles on peut glisser d'autres informations (Casemajor, Toupin 2018 : ¶24). La relation de pouvoir en jeu dans *Indian Act* relève d'une certaine lutte contre l'appropriation d'une ressource culturelle. Nous pouvons ici nous référer à Leanne Simpson, qui note un engouement grandissant pour les savoirs traditionnels autochtones, mais avec un non-respect des porteurs du savoir en question, et une utilisation inadéquate de ces données. Pour elle, « documenter les aspects du savoir autochtone et les intégrer dans les cadres scientifiques occidentaux n'est pas une utilisation appropriée du savoir autochtone. » (Simpson 2001 : 134, traduction libre)¹¹⁴. Les Traditional Ecological Knowledge (TEK) et Traditional Indigenous Knowledge (TIK) sont des notions centrales de la relation Autochtones/Allochtones. Les TEK/TIK sont un enjeu majeur des revendications décolonisatrices et résurgentes. Leanne Simpson (Simpson : 2004) mentionne que ces TEK sont favorisés depuis quelques années par les académiciens allochtones et les chercheurs. Elle relève le fait que cet intérêt s'avère relativement restreint et limité, dans le sens où les TEK servent le plus souvent à un simple savoir additionnel au savoir allochtone déjà existant. Les chercheurs ont alors une tendance à rester dans une dichotomie savoir traditionnel/savoir scientifique problématique en soi. Nous entendons par problématique le fait que cela, comme le souligne Simpson, participe à la perpétuation d'une domination coloniale. La catégorisation des savoirs autochtones en fonction d'une perception allochtone réduirait ces savoirs à de simples données dont on pourrait juger de la pertinence en fonction de leur utilité

¹¹⁴ Extrait de la Conférence sur les Savoirs Traditionnels Autochtones de 2001. *Traditional ecological knowledge : marginalization, appropriation and continued disillusion*. Cf annexe ...

dans une certaine recherche. Ceci est hautement réducteur et démontre une certaine incompréhension de la façon dont les Autochtones envisagent et pratiquent la transmission des savoirs, ainsi que le sens qu'ils accordent à la notion de traditionnel, de tradition. Lors de discussions informelles avec des Aînés Kanien'kehá:ka¹¹⁵, il nous a été fait mention d'une différence majeure d'utilisation des notions de savoir, de culture. Cette discussion¹¹⁶ s'est rendue à un débat sur le droit pour des académiciens allochtones de se servir de concepts dont ils ne maîtrisaient pas les fondements profonds, ainsi que de l'aspect éthique de ces utilisations, qui le plus souvent ne rendent pas justice aux Autochtones. Simpson mentionne également une certaine déception des peuples autochtones qui de prime abord voyaient une ouverture positive à la croissance de l'intérêt des chercheurs allochtones pour ces concepts. Cette déception se matérialise dans une impression d'assister à une répétition des erreurs du passé. Simpson revient sur ce que nous qualifierons de réappropriation culturelle, utilitariste, ainsi que sur un oubli des raisons pour lesquelles ces savoirs sont menacés par la culture dominante et l'État colonial. Nous avons ici un élément caractéristique d'une différence de perception culturelle de la notion de tradition : la culture allochtone tend à placer le traditionnel dans le passé, ce que Taiaike Alfred infirme, en notant que traditionnel ne veut pas dire figé dans le passé (Alfred : 1995 : 75). Nous estimons qu'il est possible de faire un parallèle avec une certaine « décrédibilisation » de la complexité des transmissions culturelles autochtones du mouvement colonial caractérisé par l'enfermement de la culture autochtone dans des catégories aliénantes et infériorisantes. Simpson insiste principalement sur le fait que la simple considération des TEK/TIK par les chercheurs allochtones comme des données à ajouter à un savoir déjà existant n'enlève rien à l'aspect colonial de la démarche, car bien souvent ces chercheurs n'impliquent pas les chercheurs autochtones en profondeur, mais les traitent en ce qu'en recherche nous appelons « informateurs ». Une nuance pourrait peut-être être

¹¹⁵Nom traditionnel utilisé par le peuple Mohawk. À l'instar de beaucoup de peuples autochtones, ceux-ci refusent le plus souvent d'utiliser le nom qui leur a été attribué soit par la nation colonisatrice soit par d'autres peuples autochtones.

¹¹⁶Conférence à l'Uqam, donnée en avril 2018.

apportée dans le cas des ARUC¹¹⁷, qui privilégient les recherches avec les Autochtones sur une base égalitaire. Nous pouvons sans conteste avancer que les TEK/TIK sont une base essentielle pour une réflexion sur les avancées de la situation décoloniale. Simpson nous en dresse une image qui nous permet de comprendre les enjeux politiques de la recherche universitaire actuelle. Simpson estime que pour le moment l'utilisation des TEK/TIK telle qu'elle est présentement effectuée, est dépolitisée et évacue les enjeux coloniaux dont sont victimes les peuples autochtones. Les chercheurs allochtones interagissent avec le savoir plutôt qu'avec les personnes qui le produisent¹¹⁸. La dépolitisation de ces enjeux entraîne une déresponsabilisation des académiciens, qui sont pourtant les bénéficiaires et souvent les acteurs du colonialisme intellectuel. Ces savoirs traditionnels sont liés au territoire, et la perte et destruction de ces territoires entraîne une perte des pratiques et des savoirs traditionnels. Leanne Simpson le développe dans ses écrits et estime que la culture dominante a causé la destruction de ces savoirs dans le but de s'approprier les territoires¹¹⁹ (Simpson : 2001; 2014). Les Autochtones attachent le savoir au territoire et celui-ci est un moyen physique et spirituel de mémoire (Sioui-Durand 2018). Beaucoup de penseurs Autochtones mentionnent que chaque parcelle de territoire possède une histoire qui lui est rattachée et que parcourir le territoire permet de maintenir ces histoires vivantes¹²⁰.

Dans *Indian Act*, la dissimulation du texte participe des actions intermédiaires symboliques et matérielles qu'opère Myre sur le texte de loi pour en faire une œuvre-monde, un « safe-space » résurgent, tout en les incluant dans un processus décolonial inclusif et participatif. Cela permet à Myre de garder un espace contrôlé, personnel. Mais nous soulignons une autre possibilité d'interprétation de l'acte de

¹¹⁷ Alliance de Recherche Universités-Communautés.

¹¹⁸ « The depoliticizing of Indigenous Peoples and tek serves to make the discussion of tek more palatable to scientists

by sanitizing it of the ugliness of colonization and injustice, so scientists can potentially engage with the knowledge but not the people who own and live that knowledge ».

¹¹⁹ « A foundation of ik that is currently under considerable threat is the land itself, and this has remained the case for the past five centuries. Indigenous Knowledge came under attack at precisely the same time Indigenous nations lost control over their land and when their visions for peaceful and just coexistence were ignored and undermined by the colonial powers ».

¹²⁰ Nous pouvons ici faire référence à la notion d'*américité* développée par Guy Sioui-Durand. Pour lui, elle fait « le lien avec l'espace, c'est-à-dire les territorialités géopolitiques » (Sioui-Durand 2018).

dissimuler : camoufler pour mieux montrer. L'acte d'oblitérer le texte dirige l'attention sur le texte en question, le met en lumière, et incite le dialogue des perleurs avec l'artiste et avec le texte. L'artiste chinois Liu Bolin est un exemple de ce camouflage ostentatoire. Dans un article rédigé pour le site web les *Inrockuptibles*, Adrien Pontet introduit la démarche artistique de l'artiste comme étant un moyen de se « fondre dans le décor afin de questionner la place de l'individu dans son environnement », à la suite de la destruction de son atelier lors de la rénovation de Pékin en 2005. Pour Pontet [l'artiste]

Développe depuis lors un travail mêlant de manière ultra-innovante art optique, body painting, performance et photographie, dans lequel la dissimulation devient un acte de résistance. Véritable « homme-caméléon », il se sert en effet du camouflage et de l'illusion pour mettre en scène de manière extrêmement fine et brillante – quoique légèrement monomaniacale – certaines des contradictions les plus fondamentales de la (post-)modernité.

(Pontet : 2017).

Pontet note comment le mécanisme récurrent à l'œuvre dans les photographies de Bolin « berne » le spectateur. En effet, lorsque nous regardons les photographies, nous entrons tout d'abord dans un paysage, une scène, qui nous semble fixe. Et soudain les personnages se révèlent à notre vue et dès lors il est impossible de s'en détacher, ils occupent alors toute la scène. Pontet décrit la présence de ce personnage comme « inquiétante », car c'est toujours le même personnage, immobile et anonyme qui est mis en scène. Pour Pontet, cette présence est fortement politique, en cela qu'elle permet de traiter de sujets comme l'aliénation, la société de consommation. Pontet remarque que les « inventions de l'Homme moderne » le noie et le rendent simple acteur au milieu dans une identité collective. Le jeu politique de l'artiste réside dans les mécanismes de mise à jour de cette perte de contrôle, par un glissement de rôle. En effet, le spectateur n'est qu'un simple acteur de la mise en scène artistique et sa participation se « résume » à chercher dans l'image le personnage. Quelle est la portée politique de camouflage à l'œuvre dans *Indian Act*?

Nous serions tentés de dire que Myre opère plusieurs glissements inter-reliés. La perte/reprise de contrôle, tout d'abord, qui s'effectue sur deux plans : si le perleur contrôle son action sur le texte, donc pense contrôler son rapport à celui-ci, il le perd en même temps, il perd de vue l'*hypotexte* au profit d'une construction/déconstruction intermédiaire dont Myre est la chef-d'orchestre, l'architecte. Car si visuellement le texte et son oblitération semblent évidents et au grand jour, le jeu qui se joue à travers l'utilisation du perlage traditionnel et de l'utilisation du motif du wampum, les permutations de code permettent à Nadia Myre de rester dans cet interstice, ce « safe space » clair-obscur entre une pratique artistique participative décoloniale et un acte de résurgence plus personnel, dans lequel le perleur devient un acteur « impuissant », une partie de l'œuvre, un engrenage rouillé nécessaire à cette construction/déconstruction du texte oppressif. Myre enfouirait sa démarche résurgente discrète sous le couvert d'une démarche participative « évidente », convenue. Par contre, Myre peut décider d'intégrer le perleur au tissage du texte, de lui octroyer une place positive dans son cheminement, d'en faire une « perle », un maillon dans une chaîne collaborative, dans une œuvre décoloniale. Dans cette optique, l'œuvre, ce serait ici le processus, la façon dont Myre se sert des perleurs pour mettre au grand jour le texte et sa destruction. Cela nous fait ici penser à certaines fonctions du corps à l'ère du numérique, que mentionnent Joanne Lalonde et Isabelle Choignière

Le corps figure qui désigne la représentation et mise en scène du corps et de sa relation aux technologies numériques dans les fictions littéraires, les arts médiatiques et arts vivants.

Le corps interface qui interroge la relation du corps avec les dispositifs interactifs ainsi qu'avec les environnements immersifs, et qui pose la question du rôle que le corps en mutation joue en tant qu'interface lorsqu'il est en contact sensori-perceptuel avec la technologie.

(Choignière, Lalonde : 2018)

Le corps des perleurs pourrait être le lieu de la résurgence, le lieu d'inscription de l'œuvre, l'interface à travers laquelle écrit sa résurgence, une page où elle réécrit par

son perlage une nouvelle Histoire, en utilisant la violence du transperçage de la page pour ancrer dans le corps des perleurs la violence du texte, la violence que les femmes autochtones ont subi dans leurs corps et dans leurs identités. Dans tous les cas, à l'aide du perlage, Myre balise son territoire (Charce : 2012), tisse son espace et joue avec les codes de cryptage, de déchiffrement, de résistance pour créer un ensemble de relations au texte qui participent d'une architecture Derridienne du texte.

3.2 La riposte rhétorique de Myre : une écriture résurgente.

Posons-nous maintenant la question de la communication : l'œuvre communique-t-elle? Nous évoluons, circulons dans un cadre de résistance, décolonial, engagé, et Deleuze apporte une réponse catégorique, directe : à la question « quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication? » il répond « aucun ». Il maintient son point en notant que l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication, ne contient aucune information et n'a « rien à faire avec la communication. Mais il nuance son propos et admet qu'étant donné qu'il y a une « affinité fondamentale » entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance, alors dans ce cas, l'œuvre aurait affaire à la communication en tant qu'acte de résistance. « Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance », se demande Deleuze, et « quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art » ? Pour lui, ces rapports sont mystérieux et très étroits. (Deleuze : 1987). À ces questions, l'œuvre de Nadia Myre, *Indian Act*, tente de répondre. Comment Myre inscrit elle son acte de résistance? Comment met-elle en place cet acte au sein d'une *lutte des Hommes*, plus globale, décoloniale? Comment Nadia Myre nous propose-t-elle une relecture de ce texte de loi? Comment riposte-t-elle à cette loi « inique »? (Uzel : 2017). Nous l'avons déjà exprimé dans cette recherche, Myre utilise son œuvre *Indian Act* comme une rhétorique de résurgence, l'œuvre elle-même, de par sa structure est résurgente et participe à une *décolonisation des arts par les arts*. Myre, de par sa réécriture participative d'une loi coloniale participe, par un acte à la fois résurgent, personnel et inclusif à la décolonisation de l'art, et des consciences. L'acte de résurgence de Myre se trouve dans sa volonté de placer son œuvre dans cet interstice en devenir,

qui donne autant à voir qu'il brouille. Nous l'avons déjà mentionné, Myre joue avec les frontières entre l'oralité et l'écriture, se sert de la position intermédiaire du texte-œuvre, le wampum. Avec *Indian Act*, Myre ne réécrit pas uniquement l'histoire, elle la dissèque, la rend artistique pour l'exposer. Nous sommes devant le texte, nous comprenons qu'il est altéré par le perlage, et nos sens et nos catégories structurelles nous permettent de saisir l'enjeu, la visibilité première de l'œuvre : nous avons affaire à un texte. Par le perlage de la page, Myre obstrue notre connaissance et nos à priori. Par cette oblitération, elle semble nous entraîner vers un questionnement, peut-être même une envie de lire le texte qui nous semble oblitéré, censuré? Le texte est réécrit par son effacement même, le geste est un texte lui-même, autant que ce qu'il produit. Comme nous le dit Marie Fraser (2004), le geste de Myre cherche à « conserver une mémoire vivante », questionnante, en devenir. Le support de Myre, ici, ce qui lui permet de construire le texte, de le rendre vivant, c'est la perle. La perle, le perlage, deviennent ici le support matériel, le signe de la rhétorique de Myre.

Déconstruire, briser ou créer?

Avec Derrida, nous pouvons identifier les forces déconstructrices à l'œuvre dans *Indian Act*, comprendre comment Myre interroge le texte de loi, joue avec, le déconstruit, le reconstruit, l'écrit, le matérialise. Nous pouvons ainsi entrer dans l'architecture, la matérialité de la résurgence, que Myre nous propose dans son œuvre. Que sont le texte et l'écriture chez Derrida? Que nous apportent ces concepts pour pouvoir dialoguer avec une déconstruction du wampum? Pour Derrida, l'écriture et l'archi-écriture sont deux concepts différents, mais qui communiquent entre eux. D'après Derrida, l'archi-écriture serait la condition du système linguistique, mais sans en faire partie. Mais il insiste, dans *De la grammatologie*, sur la nécessité d'une communication entre ces concepts (Derrida 1967 : 89). L'archi-écriture soumet l'écriture à une *déconstruction*, mais n'a pas de présence physique. C'est peut-être ici que nous ne suivons pas Derrida dans son ensemble, car dans le cas d'*Indian Act*, nous pensons que la réécriture est une archi-écriture présente

autant matériellement que symboliquement. Il semble que Derrida, par sa déconstruction veuille déstabiliser, déplacer le texte, renverser les hiérarchies qui constituaient des dichotomies radicales entre oralité et écriture. La déconstruction met également en valeur les interstices dans le texte. Chez Myre, l'œuvre situe son terrain de jeu dans ces interstices. La déconstruction, chez Derrida est aussi une double écriture qui joue sur des oppositions dans un discours philosophique, politique, économique, culturel. La déconstruction tend à renverser un certain ordre conceptuel des choses (Derrida : 1972), l'acte de déconstruire et reconstruire de Myre participe alors de cette double écriture, et elle souhaite, par une réécriture physique et symbolique, renverser un certain ordre établi par des conceptions coloniales représentées par le texte de loi. Si Derrida interroge chaque élément de la structure du texte, chaque non-dit, Myre utilise ces éléments pour interroger, renverser, créer, construire une résurgence, elle questionne une historicité coloniale et fait de cette interrogation une œuvre intermédiaire, possible, en devenir.

La déconstruction derridienne, entre écriture et parole

Ainsi, pour appuyer notre réflexion sur le « jeu » de Myre avec le matériau, le texte, Derrida est un allié de taille. Il nous permet de proposer une interprétation de l'utilisation du wampum par Myre, ainsi que de comprendre comment par la suite lier cette déconstruction avec une politisation du wampum par Myre. Comment Nadia Myre utilise-t-elle le wampum pour politiser sa démarche à travers une destruction/reconstruction d'un texte? le wampum est un lien/lieu entre une écriture et une oralité, un lien de résurgence, de décolonisation, ainsi qu'une rhétorique matérielle et immatérielle. Les dichotomies que Derrida entend renverser sont souvent colonialistes quand elles servent à considérer les cultures autochtones et le wampum est un exemple pertinent de frontière floue, perméable, non binaire. Derrida participe ainsi à une décolonisation des savoirs par une décolonisation des hiérarchies et de la pensée. Dans son article « signature, évènement contexte », in

Marges de la Philosophie (1972), Derrida nous permet de comprendre ce qu'il veut entre-autre développer à travers la déconstruction :

Une opposition de concepts métaphysiques (par exemple parole/écriture, présence/absence etc.) n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre de substitution. La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation : elle doit par un double geste, une double science, une double écriture, pratiquer un renversement de l'opposition classique et un déplacement général du système.

(Derrida :1972 : 392)

La déconstruction viserait moins les concepts qu'un ordre dans lequel ils seraient organisés. Mais il faut reconnaître que Derrida n'est pas fervent d'une définition précise de son approche : dans sa « Lettre à un ami japonais¹²¹ » Derrida estime qu'une définition de la déconstruction serait peu probante voire impossible : « Toute phrase du type 'la déconstruction est x' ou 'la déconstruction n'est pas x' manque a priori de pertinence, disons qu'elle est au moins fautive. ». Il nous offre des pistes de compréhension au cours de ses différents ouvrages, répondant aux demandes de précisions de ses interlocuteurs ou bien en dialoguant lui-même avec sa pensée. Mais ce qui ressort principalement de ses interventions, c'est qu'elle n'est pas une méthode à proprement parler. Toujours dans sa « Lettre à un ami japonais », Derrida nous dit que « la déconstruction n'est pas une méthode et ne peut pas être transformée en cela » (Derrida : 1987). Cette volonté de Derrida de rejeter une méthode structuralisante voire méthodique nous rappelle que si Derrida et sa vision de la déconstruction sont de puissants alliés dans notre cheminement compréhensif de la méthode d'utilisation de l'aspect textuel du wampum par Myre, notre objectif ne serait donc pas de l'appliquer « à la lettre », mais plutôt de s'en inspirer pour rentrer dans l'intermédialité du wampum et dans ses multiples couches discursives matérielles et immatérielles. Avec *De la Grammatologie* (1967) Derrida nous apporte une piste d'analyse pour ancrer nos propos sur la création, la destruction d'un texte par Myre, en rentrant dans l'architecture d'un texte pour en comprendre les

¹²¹Derrida, Jacques. *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987, 392.

mouvements, et le décortiquer. Nous pensons pouvoir établir un parallèle entre les notions de *gramme*, *graphie* et les autres termes liés à l'écriture et la structure du wampum, pour le présenter comme un texte. Dans sa « Pharmacie de Platon » (1968) Derrida propose une conception de l'écriture par une définition de ce qu'il faut entendre par texte : « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s'abritent pas dans l'inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au présent, à rien qu'on puisse rigoureusement nommer une perception » (Derrida 1972 : 71). Si pour Derrida le texte est imperceptible, alors la déconstruction participerait à en percer les mystères, l'origine. Que nous dit Derrida sur la parole et l'écriture? Dans un contexte occidental, il est de notoriété que l'écriture serait « apparue » après le langage. Derrida, lui, estime qu'au contraire, il est difficile de séparer les deux origines, et il semble n'en privilégier aucune. Pour Derrida (1967), l'écriture ne peut pas être juste une reproduction de la langue parlée, car aucune n'arrive avant l'autre. Le concept d'archi-écriture de Derrida nous intéresse dans notre compréhension d'un rapport entre le langage, la parole et l'écriture. Grâce à « de la grammatologie », nous pouvons alors comprendre qu'entre ces concepts d'écriture et d'archi-écriture, il faut une communication (De la grammatologie 1967 : 89). A l'aide de cet ouvrage, nous retiendrons également que la trace derridienne serait une structure complexe d'absence et de présence, sa structure étant la même que celle de l'écriture, c'est à dire une préservation et une transmission du sens à travers l'espace et le temps. Il faut reconnaître que nous n'entrons pas dans les tréfonds de la pensée Derridienne car il nous semble aléatoire d'utiliser comme méthode un ensemble de concepts que l'auteur lui-même refuse de considérer comme telle. Ce qui nous intéresse dans cette pensée, ce sont les imbrications et les retours constants entre la parole et l'écrit, les frontières floues entre les origines et les structures de la transmission d'une parole ou d'un écrit. Dans le contexte d'une réécriture artistique d'un texte, et principalement dans *Indian Act*, nous pouvons établir des liens entre une réécriture symbolique du texte « original » et sa transformation discursive en œuvre d'art. Si cette transformation passe par une réécriture physique répétitive sur un objet symbole de

parole, alors peut-être pouvons- nous établir un rapprochement entre le wampum-œuvre et la trace. Le wampum serait à la fois trace et matérialité d'une parole construite dans une œuvre-monde.

Jacques Rancière note des propositions de Lyotard à propos du mot et de l'image, qui nous permettent d'aller plus loin dans notre analyse des relations entre les mots, le texte, les images :

Les propositions développées par Jean-François Lyotard sont caractéristiques du tournant éthique que j'évoque dans *Malaise dans l'esthétique*. Lyotard a toujours travaillé sur la tension entre le mot et l'image, sur l'entrelacement du visible et du dicible. Il a repris d'Adorno la rigueur moderniste opposant radicalement le monde de l'invention artistique à celui de la marchandise et de la vie esthétisée.

(Rancière 2006 : 202).

Ces tensions, cet « entrelacement du visible et du dicible » sont une illustration de ce que nous appelons la rhétorique littéraire de Nadia Myre. Les tensions entre le mot, la lettre (la perle) et l'image, c'est l'inscription de l'écriture du texte de loi dans le corps des perleurs. Nadia Myre, en jouant avec ce qu'elle montre du texte ou ce qu'elle oblitère, cache, encrypte, rejoint cet entrelacement du dicible et du visible. Ce qu'elle dit se voit sur la page par la visibilité de l'oblitération, mais des tensions se jouent au niveau de la prise de conscience de la violence de ce texte de loi colonial par les perleurs. La rhétorique de Myre se trouve dans une réécriture de l'Histoire, la place dans un devenir, un potentiel, une non finitude qui lui permet d'exprimer une volonté de souveraineté par une réappropriation de cette Histoire, de reprendre une certaine conscience de cette Histoire, comme Deborah Doxator le dit dans « inclusive and exclusive perceptions of difference : Native and euro-based concepts of time, History and change » (Doxator 2001). Doxator parle de ces différences de conceptions et de la manière dont elles ont influencé la marginalisation des Autochtones :

Les concepts européens et autochtones de l'histoire, du temps et du changement ne sont pas les mêmes. De plus, les différences, une fois perçues, ne suffisent pas à expliquer pourquoi il apparaît que les concepts autochtones ont été exclus, marginalisés et jugés sans importance pour la rédaction de l'histoire du continent nord-américain en général. Si les raisons sont essentiellement politiques et idéologiques, alors ce sont peut-être les luttes post-coloniales qui mèneront à la fin de la marginalisation des systèmes de connaissances autochtones.

(Doxator 2001 traduction libre).

C'est cette « lutte » décoloniale et résurgente qui constitue la rhétorique de résurgence et de souveraineté de Nadia Myre. Elle effectue une rhétorique littéraire, une rhétorique déconstructrice de la rhétorique coloniale par l'entremise de la déconstruction/ reconstruction d'un texte colonial oppressif. Comme nous l'avons mentionné précédemment, elle exprime une volonté de souveraineté littéraire, par l'écriture (Safran Hoover 2017), par une reprise de contrôle d'une écriture, du médium de support de cette écriture, et de sa circulation. Avec *Indian Act*, Myre reprogramme l'Histoire, remet en cause les canons classiques de la pratique littéraire occidentale.

CONCLUSION : le silence des wampums

Au-delà de la souffrance, la Nation Rouge ressuscitera et elle sera une bénédiction pour un monde malade. Un monde de promesses brisées, d'égoïsme et de séparations, un monde aspirant de nouveau à la lumière. Je vois un temps de Sept Générations où toutes les couleurs de l'humanité se rassembleront sous l'Arbre Sacré de la Vie et toute la terre deviendra un cercle nouveau Je salue la lumière dans vos yeux où réside l'univers entier. Car lorsque vous êtes dans ce centre en vous, et que je suis à cet endroit en moi, nous serons un.

(Chef Crazy Horse, Sioux Oglala, 1877, cité par St-Louis 2017 : 29).

Cette recherche est interdisciplinaire. Elle a été « construite » à la croisée de méthodes et d'outils théoriques empruntés à l'ethnographie, à l'intermédialité, à l'histoire de l'art, et à la philosophie, elle est en quelque sorte le résultat d'un assemblage, d'un tissage qui croise certaines données de première main collectées au fil d'un « terrain militant » et certains ancrages théoriques et historiques. De formation en anthropologie, nous avons été exposée à différentes pratiques et considérations des savoirs autochtones, et de par un contact avec plusieurs activistes, militants, enseignants autochtones, nous avons également été exposée à une pensée radicale de décolonisation. Ce travail a ainsi voulu apporter une pierre au mur déjà extrêmement fourni de la réflexion sur cet engagement radical et décolonial nécessaire lorsqu'il s'agit de considérer l'art autochtone contemporain. Cette nécessité n'est plus à démontrer et de nombreux auteurs tentent de renverser les anciens courants de pensée qui tendaient à placer l'art autochtone au centre de certaines dichotomies désuètes. Notre travail s'inscrit dans la reconnaissance du besoin de replacer un amas de connaissance en perspective pour essayer d'arriver à une contribution plus « juste » à la recherche interculturelle, et à une conscience de la priorité de décoloniser les savoirs pour répondre du mieux possible aux souhaits des Autochtones, qui nous enjoignent de travailler à notre rapport au colonialisme et aux erreurs que notre système de pensée allochtone véhicule encore avec force. Dans la préface de son ouvrage *Decolonizing Methodologies: Research and*

Indigenous Peoples, la professeure Maori Linda Tuhiwai Smith examine comment l'institution de la recherche universitaire a été « intégrée dans un système mondial d'impérialisme et de pouvoir qui a contribué à une déshumanisation, exploitation et asservissement des peuples autochtones ». Tuhiwai indique que de trop nombreuses recherches ont été conduites dans une optique de renforcer un carcan colonial qui menace l'intégrité des communautés autochtones. Il est du devoir des chercheurs allochtones de se confronter aux discussions et contradictions auxquelles ils font face en conduisant des recherches en milieu autochtone. Géographiquement, notre recherche est située au Canada, Amérique du Nord, ou *Turtle Island*, *Anowarakowa Kawennote*. Ces termes Mohawk (Kanien'kehá:ka) sont utilisés entre autre par Taiaiake Alfred (Alfred 2005), et Leanne Simpson (2011). Dans le contexte d'un travail qui veut reconnaître que les peuples autochtones du Canada sont encore sous l'égide du néocolonialisme, il nous a semblé important d'utiliser les termes géographiques et toponymiques des peuples autochtones qui sont présents sur le Territoire. Le langage peut être chargé de connotations problématiques, puissantes, et favoriser une dynamique de pouvoir

La pierre angulaire de cette recherche est le wampum, que nous considérons comme une matérialisation d'une discursivité autochtone résurgente et décoloniale. Nous avons cherché à décomposer la structure du wampum pour l'analyser et nous en servir, au fil des chapitres, comme d'un support théorique et structurel. L'hypothèse proposée était que la pratique artistique de Nadia Myre pourrait être considérée comme une rhétorique de résurgence, et qu'elle pourrait se décliner à travers la forme d'un wampum. Se sont greffées autour de cette hypothèse plusieurs propositions ayant pour objectif de proposer différentes fonctions du wampum, qui dans ce contexte, participent à la même action de résurgence. Cette recherche s'inscrit à la suite de penseurs qui, pour décrire le contexte politique actuel dans lequel, à travers les pratiques artistiques autochtones contemporaines, émerge la résurgence, parlent de « néocolonialisme ». À l'ère des politiques de « réconciliation », nous partageons avec de nombreux penseurs et activistes autochtones l'idée qu'il n'y aura pas de réconciliation possible tant qu'une nation fera

tout son possible pour garder l'ascendant sur l'autre nation. Leanne Simpson parle des politiques canadiennes de reconnaissance ainsi:

The results are always the same: the fictitious creation of the Canadian mythology that if Indigenous nations existed, they did so in politically primitive forms in the distant past; that if Canada has any colonial baggage, it is also firmly in the past; and that while some unfortunate things might have happened, again in the past, it is time to put that aside and start a new relationship where we are now; that is, with Canada having full and unchallenged jurisdiction over all the land within its borders; that is, in this new relationship, we will not be talking about land, and we will certainly not be talking about land restitution.

(Simpson 2017 : 42)

Ce que nous dit Simpson ici, c'est que le Canada tente de placer le colonialisme et ses conséquences au passé, et que la réconciliation passerait par une nécessaire « table rase », pour partir sur de nouvelles bases, mais en excluant bien sûr la question de la restitution territoriale. C'est l'un des problèmes majeurs de la vision de la réconciliation par le Canada : il est demandé aux Autochtones de s'adapter à des contingences politiques actuelles. Le simple fait que le Canada ne reconnaisse pas dans les négociations l'autorité des chefs héréditaires traditionnels et de leurs structures décisionnelles rend une réconciliation impossible. Dans ce travail, nous avons mis de l'avant le concept de résurgence, et comment il a été adressé par Nadia Myre à travers sa rhétorique artistique. Le concept de résurgence et la manière dont les Autochtones l'adressent dans un contexte socio-politique est un concept fondamental, qui va bien au-delà des limites de cette recherche. Nous pensons par exemple au *refus*, que Leanne Simpson place comme étant un élément central d'une résurgence radicale, excluant les colons blancs de toute participation :

[...] It begins from a place of refusal of colonialism and its current settler colonial structural manifestation. It refuses dispossession of both

Indigenous bodies and land as the focal point of resurgent thinking and action¹²². (Simpson 2017 : 34)

Dans *Mohawk Interruptus*, Audra Simpson estime que ces refus déplacent les façons de penser coloniales en niant leur légitimité et leur vérité¹²³ (Simpson 2014 : 19, traduction libre). Nous avons évoqué au chapitre deux le fait que certains artistes autochtones utilisent des stratégies pour « cacher », encrypter leurs œuvres, pour en « contrôler » la portée, le sens. Cela nous semble rejoindre ce qu'Audra Simpson développe, toujours dans *Mohawk Interruptus*, lorsqu'elle dit refuser de révéler toutes les informations concernant sa communauté, car elle estime que ses futurs lecteurs pourraient utiliser diverses informations à des fins injustes, néfastes. Audra Simpson se place dans une résurgence radicale, refusant de répondre à des attentes allochtones en matière de recherche et d'écriture. Ce refus de permettre un accès « complet » à des connaissances permet de se protéger des catégorisations, et des impositions de modes de penser allochtones coloniales. Lors d'un terrain au Nunavut dans le cadre de recherches anthropologiques, nous avons rencontré des artistes inuit qui pratiquaient un refus semblable en contredisant chaque information donnée, dans la même phrase. L'un des artistes a justifié cette pratique en disant que de toute façon les *Qallunaat* (Blancs) n'écoutent que ce qu'ils connaissent déjà et ne veulent pas *réellement* savoir. Ce refus permet également d'empêcher une hiérarchisation des savoirs. Nous pouvons comprendre que Simpson appuie avec force une nécessité de se détacher d'une injustice épistémique qui a favorisé l'occident, au détriment des peuples colonisés. Les catégories de pensée occidentales ont affecté celles des Autochtones, mais la résurgence, à l'aide d'une rhétorique de souveraineté, favorise l'émergence de nouveaux cadres épistémiques, et un réapprentissage des cadres anciens, qui se détachent de ceux imposés par l'occident.

¹²² Cela part d'un lieu de refus du colonialisme et de sa manifestation structurelle coloniale actuelle. Cela refuse la dépossession des corps et des terres autochtones comme point de convergence d'une pensée et d'une action résurgentes (traduction libre).

¹²³ They displace colonial ways of thinking by denying their legitimacy and their truth (Simpson 2014: 19).

Dans un premier chapitre, nous avons présenté le contexte historique et politique de la recherche. Le wampum y est présenté comme l'objet cristallisateur des enjeux résurgents et décoloniaux au cœur de nos hypothèses. Nous avons voulu le replacer dans son histoire, pour en comprendre l'origine, le cheminement, la circulation interculturelle. Ce premier chapitre nous a également permis de poser les assises théoriques de notre recherche, dans la mesure où nous avons choisi d'aborder le wampum comme étant un objet au confluent d'espaces interstitiels, tout en étant lui-même l'un de ses espaces, matériellement et immatériellement. Après avoir postulé que le wampum était considéré comme part entière de la création artistique de Nadia Myre, de par son utilisation de son motif ainsi que de ses fonctions politiques traditionnelles, nous avons identifié le concept d'intermédialité comme répondant adéquatement à nos interrogations sur un objet « hybride », dont la discursivité du motif (Gell 1998), politique et artistique, permet une potentialité résurgente, inachevée, en devenir. L'approche intermédiaire développée par Jürgen E. Müller nous a permis de lier les différentes définitions qu'il apporte au concept avec ce que nous proposons de développer quant au rôle et à la position du wampum dans notre recherche. Müller mentionne par exemple « l'interstice » de Deleuze (Müller 2000 : 107) comme cadre théorique propice aux recherches intermédiales.

Dans le sillage de penseurs autochtones, nous avons vu comment la résurgence se lie, s'imbrique avec les notions de survivance et de souveraineté autochtones et avons cherché à rendre compte de la position centrale du wampum dans un contexte de politisation de la création artistique autochtone contemporaine.

Dans un deuxième chapitre, nous avons travaillé sur un corpus d'œuvres de Nadia Myre et de Rachelle Viader Knowles et Judy Anderson, toutes caractérisées par des opérations de permutation des codes. Nous avons vu comment les artistes effectuaient des « permutations » de codes, matérielles ou symboliques, pour exprimer une résurgence, ainsi pour en venir à une décolonisation des savoirs. Nous avons constaté, au long de notre recherche, que ces jeux avec des codes permettaient de mettre en lumière une opposition, une critique de la part de ces artistes face à certaines catégorisations allochtones artistiques, politiques et sociales. Nous avons

particulièrement mis l'emphase sur la perle, comme étant l'un des codes principaux de ce langage artistique. Nous avons tenté de démontrer, en nous appuyant sur le texte d'Angela Haas, comment le perlage est ici à la fois un encryptage et un décodage culturel décolonial. Le perlage autochtone étant une pratique « traditionnelle », son utilisation actuelle dans des œuvres hypermédiatiques révèle comment ces artistes autochtones se sont réappropriées de leur culture et de leur art en créant des espaces personnels, résistants, résurgents et en devenir. En effet, nous pensons pouvoir dire que cette utilisation hypermédiatique participative permet aux artistes de créer des espaces dont les frontières spatio-temporelles sont bouleversées, floues, mouvantes. Nous pensons également pouvoir constater que c'est par cet inachevé, ce devenir que les artistes expriment leur volonté de résurgence. Ce deuxième chapitre a tout particulièrement mis de l'avant l'aspect essentiel du participatif dans la circulation dynamique des œuvres, à travers plusieurs penseurs de l'art participatif, tels que Nicolas Bourriaud et Joanne Lalonde, qui mettent l'accent sur la création de nouveaux territoires artistiques, de nouvelles œuvres qui incluent la participation du public dans leur essence même. Il aurait été intéressant de pouvoir développer la question des relations entre un public spécifiquement allochtone et un artiste autochtone, notamment en ce qui a trait à la question de la vision allochtone de l'autochtonie dans l'art, et de ce que les artistes souhaitent exprimer de leur identité et de leur autochtonie à travers leur rhétorique artistique. Nous nous sommes concentrés sur un aspect particulier de cette rhétorique, tout en ayant conscience de la complexité et de la pluralité des discours des artistes autochtones concernant cette expression de leur identité à travers leur art, et la place qu'ils souhaitent lui donner. Jean-Philippe Uzel le mentionne dans son article « L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée », dans lequel il discute de la place différente que les artistes allochtones et Autochtones accordent à leur « origine » (Uzel 2014). Concernant le travail de Nadia Myre, une perspective féministe aurait pu être développée en rapport au travail du perlage, essentiellement féminin, au vu de nombreuses recherches existant sur la question.

Le troisième chapitre s'est concentré sur *Indian Act*, de Nadia Myre. Ce chapitre proposait de passer par un texte de loi colonial précis, la *Loi Sur les Indiens*, pour démontrer comment Nadia Myre effectuait une rhétorique résurgente à travers une réécriture artistique de ce texte de loi. Ce chapitre s'est penché sur un aspect plus matériel de l'écriture, d'une déconstruction/reconstruction d'un texte, le concept derridien de déconstruction étant à la base de notre analyse de l'œuvre de Myre. Nous avons conscience que de s'appuyer sur un auteur allochtone peut comporter certaines contradictions, mais nous pensons que l'apport de Derrida au débat sur la perception de l'écriture et de l'oralité par les Autochtones et les Allochtones peut être pertinent, notamment en ce qui concerne la motivation de Derrida de décloisonner les dichotomies et les hiérarchies occidentales. Ce texte nous a permis d'accentuer plusieurs conceptions de l'écriture, du texte et des possibilités de jeu entre celles-ci. Comment Nadia Myre a-t-elle riposté aux conséquences génocidaires de ce texte de loi? Nous savons que plusieurs artistes ont utilisé la *Loi sur les Indiens* comme support artistique, tels que l'artiste wendat France Gros-Louis Morin, l'artiste Atikamekw Eruoma Awashish, et de nombreux autres, mais nous avons choisi de nous concentrer sur Nadia Myre, car sa démarche nous semblait illustrer au plus près cette déconstruction textuelle et cette réécriture du texte que nous souhaitions considérer comme une démarche artistique résurgente. La réécriture autochtone du texte de loi par Nadia Myre a cette particularité de se détacher d'une simple « revisitation » artistique du texte de loi, pour le réécrire à l'aide des participants. Cette particularité nous a amenés à considérer cette œuvre comme étant une illustration de la création d'un espace interstitiel inachevé, d'une œuvre monde. Nous avons ainsi proposé de montrer comment le participatif a permis de placer cette œuvre comme étant à la fois un acte de résurgence personnelle et une base de communication décoloniale entre deux nations. Cette réécriture du texte par Myre a été considérée comme une œuvre littéraire, une histoire autochtone créée avec l'histoire personnelle de Myre et celle des perleurs, une œuvre écrite à la fois sur « papier » et dans les corps et les esprits des participants. À l'aide de Joanne Lalonde, il a été possible de proposer le texte de Myre comme étant une œuvre épistolaire, une lettre ouverte, un manifeste résurgent,

résistant, destiné à se réapproprier la littérature, la faire sortir du carcan colonialiste, participer à une volonté de souveraineté rhétorique (Lyons 2000)¹²⁴. Ce chapitre a présenté les différentes techniques rhétoriques utilisées par Myre pour écrire son texte. Le jeu de Myre avec des codes d'écriture, des codes littéraires à la fois traditionnels comme le perlage a permis de conceptualiser son acte de résurgence artistique. Dans ce chapitre, le lien entre le texte de loi et le wampum s'est retrouvé dans le motif perlé apposé à ce texte, ainsi que dans la considération du wampum comme un texte de loi lui-même, un support matériel et immatériel, codé, de contrats socio-politiques.

En associant le wampum à un texte et à une écriture, il aurait été possible de développer certains débats quant à l'écriture elle-même, à sa nature et ses fonctions, les rapports entre matérialité et écriture. Pour en citer un, nous avons celui de l'anthropologue Jack Goody, qui réserve le terme « écriture » aux systèmes de transcription alphabétique, syllabique et logographique. Il considère l'écriture comme une « forme discursive » ou un « code » qui permet de transcrire la parole et donc « d'établir une communication linguistique plus ou moins parfaite à une grande distance spatiale et temporelle, avec des gens qui ont appris ce « code ». Il est ainsi en désaccord avec Jacques Derrida au sujet de l'écriture. Dans *L'homme, l'écriture et la mort* (1996), Goody considérait que Derrida cédait à « un certain effet de mode intellectuelle dans une conception extensive de l'écriture ». Derrida pense en effet que l'écriture ne se résume pas à la transcription de phonèmes en graphèmes, c'est-à-dire à la transcription de la parole sous forme de signes matériels. Ce qui serait à retenir de ce débat, par exemple, c'est que l'écriture alphabétique en tant que telle ne représente pas un passage d'une civilisation purement orale à une écriture, l'écriture alphabétique telle que conçue par Goody n'est qu'une nouvelle forme de transcription. Et que les Autochtones possédaient déjà des pratiques textuelles de transcription des messages. Nous nous sommes rangée du côté de Derrida, qui semble plus ouvert à considérer que l'alphabet n'est qu'une forme d'écriture parmi d'autres. C'est ici que l'hypertextualité du wampum selon Angela Haas prend tout

124 After years of colonization, oppression, and resistance, American Indians are making clear what they want from the heretofore compromised technology of writing.

son sens. En liaison avec la rhétorique de souveraineté autochtone, on peut également comprendre comment l'écriture en tant que telle est un enjeu important. La réappropriation de la part de Nadia Myre est une arme pour mener un combat en inscrivant, verbalisant une révolte avec des « codes » sémiotiques coloniaux, pour se faire entendre. Mais cette réutilisation et ce jeu avec différents aspects de l'écriture que nous retrouvons chez Nadia Myre, permettent également de dépasser une simple utilisation des armes de l'opresseur, il s'agit ici d'une reconfiguration résurgente des conceptions « coloniales » de l'écriture et de la transmission des savoirs. Angela Haas nous le dit bien, l'hypertexte en tant que tel n'est pas l'apanage de l'occident, le wampum en est la preuve.

Nous avons conscience de la vastitude des études néocoloniales, et il nous semble difficile de pouvoir aborder dans leur ensemble toutes les composantes qui permettent d'affirmer sans ambages que le contexte socio-politique dans lequel évoluent les Autochtones est néocolonial. Nous avons choisi de ce fait de nous concentrer sur des stratégies de résurgence et de décolonisation, permettant de mettre en lumière certains domaines que les Autochtones considèrent comme coloniaux et de voir comment ils ont choisi d'adresser les luttes. Dans cette optique, ayant placé le wampum comme élément fondateur de cette recherche, il aurait été possible d'établir un lien entre les fonctions légales du wampum et les politiques coloniales/néocoloniales que l'on peut observer dans le droit canadien. Dans ses chroniques concernant les wampums, Jacynthe Ledoux relate comment des wampums ont été confisqués par le gouvernement canadien. En 1924, note l'auteure, la Gendarmerie royale du Canada aurait saisi plusieurs wampum de la Confédération Haudenosaunee, une « attaque directe à la mémoire collective des Six Nations » (Ledoux 2017). Les agents des Affaires indiennes vont activement participer aux saisies, dans ce qu'elle nomme comme une volonté « d'écraser les systèmes de gouvernance traditionnels et d'imposer les conseils de bande comme structures politiques dominantes au sein des communautés » (op.cit. 2017). Nous comprenons que la confiscation des wampums démontre que les autorités canadiennes étaient conscientes du pouvoir politique des wampum. Le gouvernement a donc entrepris un effacement des pouvoirs et symboliques des

wampums, et si malgré une reconnaissance de la valeur sociale et artistique de ces objets, et leur retour dans les communautés, les Autochtones doivent effectuer une réappropriation de leur symbolique, pour pouvoir réactiver les contrats qu'ils supportaient. D'après Ledoux, le Canada ne reconnaît toujours pas la légitimité de ces contrats et de ces traités. Nous pouvons comprendre que les wampums, au niveau politique, sont alors partie intégrante d'un néocolonialisme qui perdurera tant que cette reconnaissance n'aura pas lieu. Si le wampum reste un artefact muséal et artistique, alors il n'y a pas d'équité entre les deux nations. L'utilisation du wampum et de ses motifs prend, dans une pratique artistique résurgente, une ampleur fondamentale en tant que dénonciation de cette négation, et comme réappropriation culturelle. Dans ce contexte de réappropriation culturelle, la notion d'identité autochtone est fondamentale. Nous nous sommes ainsi concentrés sur l'identité des artistes exprimée en lien avec leur œuvre, mais la complexité de l'expression identitaire autochtone au sein d'un gouvernement colonial se retrouve, avec l'actuelle *Loi sur les Indiens*, dans tous les domaines socio-politiques qui régissent la vie des Autochtones. Le néocolonialisme s'exprime dans toutes les sphères de la société actuelle. Ghislain Otis se concentre par exemple sur le droit canadien « néocolonial » qui utilise la question identitaire comme « alibi du néocolonialisme judiciaire ». Il considère que le référent identitaire est un « procédé politico-juridique au service de l'ordre établi » (Otis 2011 : 116). L'auteur note un enfermement des Autochtones dans un univers rendant « irréversible, pour l'essentiel, la redistribution massive de richesse et de pouvoir opérée à leur détriment par le projet colonial » (Otis 2011 : 116). Ce que l'auteur démontre, c'est que les lois actuelles travaillent à réduire l'impact des droits autochtones sur l'ordre établi, en utilisant la question identitaire autochtone. Il note que l'identité actuelle autochtone est écartée pour favoriser une identité pré-contact, dans laquelle les Autochtones étaient plus facilement gérables. L'ordre établi ne souhaite pas reconnaître les besoins que la colonisation a provoqué, comme un besoin de terres, suite à une sédentarisation forcée, ou bien des besoins politiques spécifiques. Nous estimons que c'est d'ailleurs pour cela que les Conseils de Bande ont été implantés, une majorité d'activistes autochtones considèrent ces Conseils comme étant une

organisation coloniale gouvernementale et en refusent la légitimité. Ils estiment que ces Conseils sont un moyen pour le gouvernement de garder la main-mise sur la politique autochtone. C'est en partie pour cela que nous pensons que le gouvernement canadien ne souhaite pas reconnaître officiellement et légalement la valeur juridique et politique des wampums, car cela équivaldrait sans doute à reconnaître que le Canada a brisé de nombreuses ententes et traités que les wampums relataient. Nous considérons que le silence des wampums¹²⁵ est bénéfique pour la puissance dominante.

Pour pouvoir parler de décolonisation, il faut au préalable admettre que nous nous trouvons présentement face à un état colonial, qui exerce un pouvoir sur les peuples autochtones présents au Canada. Les luttes engagées par les Autochtones pour sortir de ce carcan colonial sont nombreuses et touchent toutes les sphères sociales. D'un point de vue académique, il est primordial de reconnaître la nécessité d'une décolonisation des savoirs, et principalement de ne pas intervenir dans les processus autochtones, notamment en ce qui concerne la validité des savoir autochtones, des modes de transmission, d'être, d'agir et de penser. Il est primordial de reconnaître que les connaissances occidentales ne sont pas les seules. Ce que les penseurs autochtones radicaux comme Audra Simpson, Taiaiake Alfred, nous indiquent avec le *refus*, c'est que nous ne devons pas intervenir dans les processus de résurgence et de réappropriation culturelle, avec nos « excuses », nos « réconciliations » qui tendent à être perçues comme d'énormes tentatives d'imposer une supériorité intellectuelle. Nous considérons être dans une impasse tant qu'il n'y aura pas équité dans les relations entre les deux Nations qui se côtoient, tant que l'État Canadien poursuivra ses pratiques coloniales, comme la destruction environnementale. Comment être crédible dans un discours colonial quand les Territoires Autochtones sont toujours occupés, gérés par l'État Canadien? Judy Wilson, cheffe de la nation Neskonalith, souligne les contradictions et « le double discours » du gouvernement qui veut, d'un côté « faire passer un pipeline sur leurs terres sans leur consentement » et qui dit, de l'autre, vouloir respecter la *Déclaration des Nations unies sur les*

125 Cette expression nous est inspirée par *le Silence des fusils*, film d'Arthur Lamothe (1996), dénonçant une enquête expéditive sur le meurtre de deux jeunes Autochtones de la Côte nord en 1977.

droits des peuples autochtones? Comment être crédible lors que la réponse du Canada aux revendication de souveraineté des Autochtones sur un territoire, est l'envoi de policiers pour démanteler un barrage et arrêter des personnes âgées, lorsque les Anishinabe du Parc de La Verendrye ont refusé de laisser passer des machines venues couper les arbres de leurs territoires non-cédés, nous avons assisté à l'arrestation de *Kokoms* (Aînées, Grand-Mères), traînées à terre comme des objets? Quand une manifestation pacifique sur la route 117 en 2008 par des Anishinabe, incluant des Aînés et des enfants a été durement réprimée par des gaz lacrymogènes¹²⁶? Quand le maire d'Oka, Mr Quévillon insulte les *Kanien'kehá:ka* (Mohawk) de Kahnasetake en soutenant que Kahnasetake est un « problème » de prolifération de cabanes à cigarettes et à pot illégales, et qu'il soutient que la rétrocession aux *Kanien'kehá:ka* de terres, dont une partie des terres qui étaient concernées par la crise d'Oka en 1990, va favoriser la prolifération des cabanes à cigarettes et faire baisser la valeur des maisons d'Oka¹²⁷? Comment être crédible quand les paroles ne suivent pas les actes? Tant que les luttes Autochtones rencontreront la police, les gaz et la violence, que les ententes ne seront pas respectées, que les diverses lois continueront de permettre à l'État de garder sa suprématie, il n'y aura que peu d'espoir...

126 <https://vimeo.com/1916165>

127 <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1237029/rencontre-grand-chef-kanesatake-maire-oka>

BIBLIOGRAPHIE

- ALFRED, Taiaiake (2005). *Wasase: Indigenous pathways of action and freedom*: University of Toronto Press.
- ALFRED, Taiaiake et Jeff CORNTASSEL (2005). « Being Indigenous: Resurgences against contemporary colonialism », *Government and opposition*, vol. 40, n° 4, p. 597-614.
- ALLARD, Olivier (2010). « Objets, personnes, esprits. Alfred Gell, L'art et ses agents. Une théorie anthropologique, Bruxelles, Les presses du réel («Fabula»), 2009 », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 11, p. 207-213. [En ligne], mis en ligne le 19 mai 2013.
- ANZALDÚA, Gloria (1987). *Borderlands: la frontera* : Aunt Lute San Francisco, vol. 3.
- BALINT-BABOS, Adina et Antonio VISELLI (2014). « L'inachevé dans la modernité: littérature, art et musique », *Voix Plurielles*, vol. 11, n° 2, p. 3-8.
- BANDIA, Paul (1996). « Code-switching and code-mixing in African creative writing: Some insights for translation studies », *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, p. 139-153 .<https://doi.org/10.7202/037242ar>
- BELCOURT, Christi (2010). *Beadwork: First Peoples' beading history and techniques* : Ningwakwe Learning Press.
- BOLTER, Jay David Bolter, GRUSIN, Richard (1999). « Remediation: Understanding New Media », Cambridge, MIT Press, 1999), 295 pp.
- BONAPARTE, Darren (2014) «Traditional Teachings Are Not in the Public Domain». (publié dans Indian Country Today, October 9, 2014).
- BOURASSA, Renée (2010). *Les fictions hypermédiatiques: mondes fictionnels et espaces ludiques: des arts de mémoire au cyberspace* : Le Quartanier.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002). « L'esthétique relationnelle (Dijon: Les Presses du réel) », *English translation Relational Aesthetics*,
- CALLAHAN, Laura (2004). *Spanish/English codeswitching in a written corpus* : John Benjamins Publishing, vol. 27

- CASEMAJOR, Nathalie et Sophie TOUPIN (2018). « Introduction. The Mediality of Concealment: Material Practices and Symbolic Operativity », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 32.
- CHARCE, Chloë (2012). « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », *Etc. Montreal*, n° 96
- CORNTASSEL, Jeff (2012). « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », *Decolonization: indigeneity, education & society*, vol. 1, n° 1.
- COULTHARD, Glen Sean (2014). « Red skin, white masks: Rejecting the colonial politics of recognition », *Minneapolis: Minnesota*.
- DELEUZE, Gilles (1987). « Qu'est-ce que l'acte de création », _____. *Deux régimes de fous et autres*.
- DERLON, Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI (2010). « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 193, p. 167-184.
- DERRIDA, Jacques (1967). « De la grammatologie, éd », *Gallimard, Paris*.
- DERRIDA, Jacques (1968). *La pharmacie de Platon* : Editions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1972). « Marges de la philosophie », *Editions de Minuit*.
- DERRIDA, Jacques (1987). *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 392.
- DERRIDA, Jacques (2009). « Jacques Derrida : Épreuves d'écriture », *Cahiers philosophiques*, vol. 117, n° 1, p. 84-91.
- DESCOLA, Philippe (2015). *Par-delà nature et culture* : Éditions Gallimard.
- DOXTATOR, Deborah (2001). « Inclusive and exclusive perceptions of difference: Native and Euro-based concepts of time, history, and change », *Decentring the Renaissance: Canada and Europe in Multidisciplinary Perspective, 1500*, vol. 1700, p. 33-47.

- DUCHAMP, Marcel (1994). « Manuscripts, n 4, New York, décembre 1922, repris dans Duchamp du signe, textes en français réunis par Michel Sanouillet, éd. revue et augmentée par Elmer Peterson, éd », *Flammarion, coll. Champs, Paris*,
- FABRE, Michel (2006). « La controverse de Valladolid ou la problématique de l'altérité », *Le Télémaque*, n° 1, p. 7-16.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2007). « L'œuvre en devenir. Sociologie de la communication et des échanges créatifs à l'ère du numérique », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 26, n° 1, p. 108-126.
- FRASER, Marie et Florence-Agathe DUBÉ-MOREAU (2016). « Performer la collection. Comment le reenactment performe-t-il ce qu'il recrée? », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 28-29.
- GEHL, Lynn (2000). « " The Queen and I": Discrimination Against Women in the " Indian Act" Continues », *Canadian Woman Studies*, vol. 20, n° 2.
- GELL, Alfred (1992). « The technology of enchantment and the enchantment of technology », *Anthropology, art and aesthetics*, p. 40-63.
- GELL, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory* : Clarendon Press
- GERVAIS, Bertrand (2017). « Arts et littératures hypermédiatiques: éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies/Le champ numérique*, vol. 1, n° 2.
- GERVAIS, Bertrand et Alexandra SAEMMER (2011). « Présentation: esthétiques numériques. Textes, structures, figures », *Protée*, vol. 39, n° 1, p. 5-8.
- GOODY, Jack (1996). *L'homme, l'écriture et la mort*, : Entretiens avec Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Les Belles Lettres.
- GOYER-OUIMETTE, Geneviève. 2018. « Code Switching », *Captures*, vol. 3, no 1 (mai), section contrepoints « La notion d'autochtonie ». En ligne : revuecaptures.org/node/1299
- GROSJEAN, François (1982). *Life with two languages: An introduction to bilingualism* : Harvard University Press.

- HART, MA (2001). « An Aboriginal approach to social work practice », *Social work practice: Problem solving and beyond*, p. 231-256.
- HAAS, Angela M (2012). « Race, rhetoric, and technology: A case study of decolonial technical communication theory, methodology, and pedagogy », *Journal of Business and Technical Communication*, vol. 26, n° 3, p. 277-310.
- HAAS, Angela M (2007). « Wampum as hypertext: An American Indian intellectual tradition of multimedia theory and practice », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 19, n° 4, p. 77-100.
- HENARE, Amiria, Martin HOLBRAAD et Sari WASTELL (2007). « Introduction: thinking through things AMIRIA HENARE, MA RT IN HOLBRAAD AND SARI WASTELL », *Thinking through things*, : Routledge, p. 11-41.
- HOOVER, Jessica Marie Safran (2017). « (re) claiming History And Visibility Through Rhetorical Sovereignty: The Power Of Diné Rhetorics In The Works Of Laura Tohe ».
- HOULE, Robert. Nadia Myre Cont[r]act.Catalogue d'exposition, 2004. Dark horse production.
- HUNEAULT, Kristina (2018). *I'm Not Myself at All: Women, Art, and Subjectivity in Canada*: McGill-Queen's Press-MQUP, vol. 25.
- JACCOUD, Mylène (1999). « Les cercles de guérison et les cercles de sentence autochtones au Canada », *Criminologie*, vol. 32, n° 1
- KESTER, Grant H (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art* : Univ of California Press.
- KNOWLES, RACHELLE et MARIE VIADER (2017). *A translocal approach to dialogue-based art*: University of Plymouth . <http://hdl.handle.net/10026.1/1026>.
- LALONDE, Joanne (2002). « Art réseau et modalités épistolaires », *Protée*, vol. 30, n° 1, p. 7-13.

- LALONDE, Joanne (2002). « Art réseau et modalités épistolaires », *Protée*, vol. 30, n° 1, p. 7-13.
- LALONDE, Joanne (2012). *Abécédaire du Web: 26 concepts pour comprendre la création sur Internet* : PUQ Numérique.
- LALONDE, Joanne (2014). Histoire, théorie et critique de la création hypermédiate. Pratiques de l'histoire de l'art à l'Uqam seconde édition, automne 2014.
- LUNENFELD, Peter (1999). « Unfinished business », *The digital dialectic: New essays on new media*, p. 6-22.
- MARINIELLO, Silvestra (2003) « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 47-62.
- MARINIELLO, Silvestra (2010). « L'intermédialité: un concept polymorphe », Vieira Célia, Rio Novo Isabel, dir., *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan.
- MARINIELLO, Silvestra (dir.), « Cinéma et intermédialité », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000.
- MARSDEN, Dawn « Expanding knowledge through dreaming, wampum and visual arts », *Pimatisiwin*, vol. 2, n° 2, p. 53-73.
- MARTIN, Holly E (2005). « Code-switching in US ethnic literature: multiple perspectives presented through multiple languages », *Changing English*, vol. 12, n° 3, p. 403-415.
- MÉCHOULAN, Éric (2003). « Intermédialités: le temps des illusions perdues », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, p. 9-27.
- MORELLI, Pierre (2008). « Jean-Paul Fourmentraux, Art et Internet. Les nouvelles figures de la création. Paris, CNRS Éd., 2005, 214 p », *Questions de communication*, n° 14, p. 408-412.
- NANIBUSH, Wanda (2012). InTensions Journal Copyright © 2012 by York University (Toronto, Canada) Issue 6 (Fall/Winter 2012)
- NELSON, Theodor H *Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate. Actes du colloque*. 1965 : ACM.

- PAGEOT, Edith-Anne (2018). « L'art autochtone à l'aune du discours critique dans les revues spécialisées en arts visuels au Canada. Les cas de Sakahàn et de Beat Nation », *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, vol. 9, n° 1, p. 81-94.
- PAVLIK, John V et Frank BRIDGES (2013). « The emergence of augmented reality (AR) as a storytelling medium in journalism », *Journalism & Communication Monographs*, vol. 15, n° 1, p. 4-59.
- PHILLIPS, Ruth (2012). « From "naturalized invention" to the invention of a tradition: The victorian reception of Onkwehonwe beadwork ».
- PHILLIPS, Ruth B et Janet C BERLO (1998). *Native North American Art*, : Oxford: Oxford University Press.
- PHILLIPS, Ruth B., *Trading Identities. The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900* (Montréal/Seattle, McGill's-Queen's University Press/University of Washington Press, 1998), 334 p.
- PHILLIPS, Ruth Bliss (1998). *Trading identities: The souvenir in Native North American art from the northeast, 1700-1900*: University of Washington Press.
- POIRIER, Nicolas (2000). « Entretien avec Jacques Rancière », *Le Philosophoire*, vol. 13, n° 3, p. 29-42.
- PONTET, Adrien (2017). « Se camoufler pour mieux se faire remarquer » : l'artiste chinois Liu Bolin à l'honneur à Paris.
- PORTER, Joy (1994). « Laura Coltelli, Winged Words: American Indian Writers Speak (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1990, \$9.95). Pp. 211. ISBN 0 8032 6351 1 », *Journal of American Studies*, vol. 28, n° 1, p. 129-130.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique* : Galilée Paris.
- RANCIÈRE, Jacques (2006). « Politique et esthétique », *Actuel Marx*, n° 1, p. 193-202.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé* : La fabrique éditions.
- REINHARD, Krüger (1990). « L'écriture et la conquête de l'espace plastique: comment le texte est devenu image », *Montandon, Alain (éd.), Signe/texte/image, Lyon, Césura Lyon Édition.*

- SAEMMER, Alexandra (2007). *Matières textuelles sur support numérique* : Université de Saint-Étienne, vol. 132.
- SILVER, Cassandra (2017). « Making the Bedouins: Code-Switching as Model for the Translation of Multilingual Drama », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 38, n° 2, p. 201-218.
- SIMPSON, Audra (2014). *Mohawk interruptus: Political life across the borders of settler states* : Duke University Press.
- SIMPSON, Leanne (2001). « Aboriginal peoples and knowledge: Decolonizing our processes », *The Canadian journal of native studies*, vol. 21, n° 1, p. 137-148.
- SIMPSON, Leanne (2011). *Dancing on our turtle's back: Stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence* : Arbeiter Ring Pub.
- SIMPSON, Leanne *Traditional ecological knowledge: marginalization, appropriation and continued disillusion. Actes du colloque*. 2001.
- SIMPSON, Betasamosake Leanne (2017). « As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resurgence ». Minneapolis: University of Minnesota Press .
- DURAND, Yves Sioui (2003). « Kaion'ni, le wampum rompu: De la rupture de la chaîne d'alliance ou «le grand inconscient résineux» », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, p. 55.
- SIOUI DURAND, Guy (2009). « Peaux visuelles », *Inter*, n° 104, p. 40-40.
- SIOUI DURAND, Guy (2018). « Autochtones: de la décolonisation de l'art par l'art », *Liberté*, n° 321, p. 24-26.
- SIOUI DURAND, Guy. 2018. « Le ré-ensauvagement par l'art. Le vieil Indien, les pommes rouges et les chasseurs-chamanes-guerriers », *Captures*, vol. 3, no 1 (mai), dossier « La notion d'“autochtonie” ». En ligne : revuecaptures.org/node/1277.
- SIVELL-FERRI, C (1997). « Le cercle de la victime: Agression sexuelle et traumatisme dans une collectivité ojibwa », *Les quatre cercles de Hollow Water; Ottawa, Groupe de la politique correctionnelle autochtone, Solliciteur général, Collection sur les Autochtones, ministère des Approvisionnements et Services*, p. 95-138.

- ST-LOUIS, Nadine (2017). « Histoire, territoire, identité, résurgence ! », *TicArtToc*, n° 8, p. 26-29.
- STROMBERG, Ernest (2006). *American Indian rhetorics of survivance : word medicine, word magic*, Pittsburgh, Pa. : University of Pittsburgh Press
- TOUGAS, C et coll. (2011). *Nadia Myre, En (counter) s*, : Montréal: Éditions Art Mûr.
- TUHIWAI, Smith Linda (1999). *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*, Zed Books Limited.
- UZEL, Jean-Philippe (2001). « Le conflit art et politique: la solution platonicienne », *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec*, p. 45-55.
- UZEL, Jean-Philippe (2014). « L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée », *Globe: Revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, n° 1, p. 33-57.
- UZEL, Jean-Philippe (2017). « Faire, défaire, refaire: la décolonisation chez Nadia Myre », *Spirale: arts• lettres• sciences humaines*, n° 260, p. 15-26.
- VERGÈS, Étienne (2007). « Pour une typologie des œuvres artistiques sur le web », *Communication & Langages*, vol. 151, n° 1, p. 103-113.
- VIGNEAULT, Louise (2017). « Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie », *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 42, n° 2, p. 87-99.
- VITACCA, Sara, « Récit de l'inachèvement : la réception du non finito de Michel-Ange au XIXe siècle », dans Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC*, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 157-171.
- VIZENOR, Gerald Robert (1999). *Manifest manners: Narratives on postindian survivance* U of Nebraska Press.
- WOHLRAB, Christiane, « Rodin et le non finito », *Cat. exp.*, 2012, p. 104-105. p. 97-107, in *Rodin, La chair, le marbre, cat. exp.*, musée Rodin, 8 juin 2012–3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012.



Figure 1 :

Nadia Myre, *Indian Act*, 2002, étoffe de laine grossière, *Loi sur les Indiens*, perles, fil, cadre de bois, 4' x 2', De l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien. Tous droits de reproduction réservés.

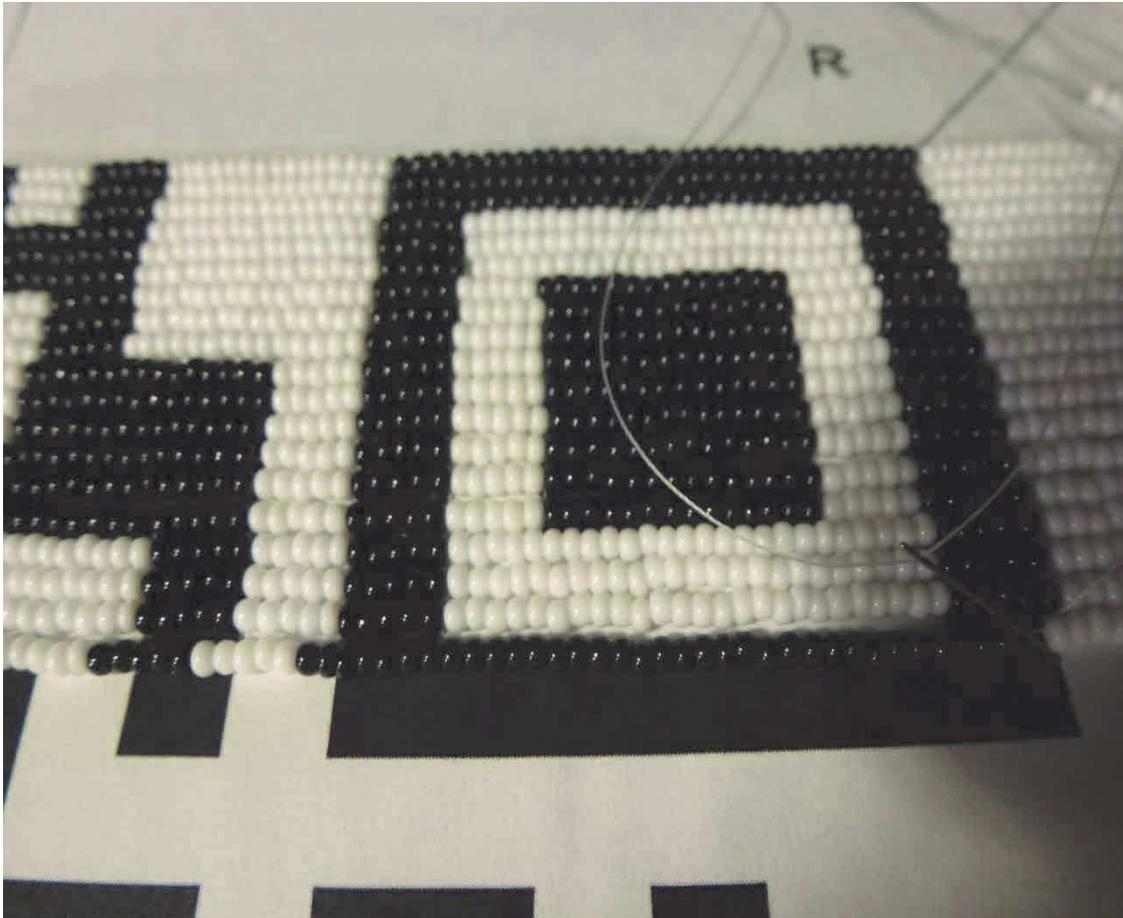


Figure 2

Rachelle Viader Knowles, Judy Anderson, *Parallel Worlds, Intersecting Moments*, 2012, perles, codes qr imprimés sur papier. Photo par Rachelle Viader Knowles (2012).



Figure 3 :

Domingo Cisneros, Sonia Robertson, *Wampum*, Espace 400e, Vieux-Port de Québec, 2008.
Collection Images d'aménagement © Carlos Pineda. Archives UdeM, NUMA000372.

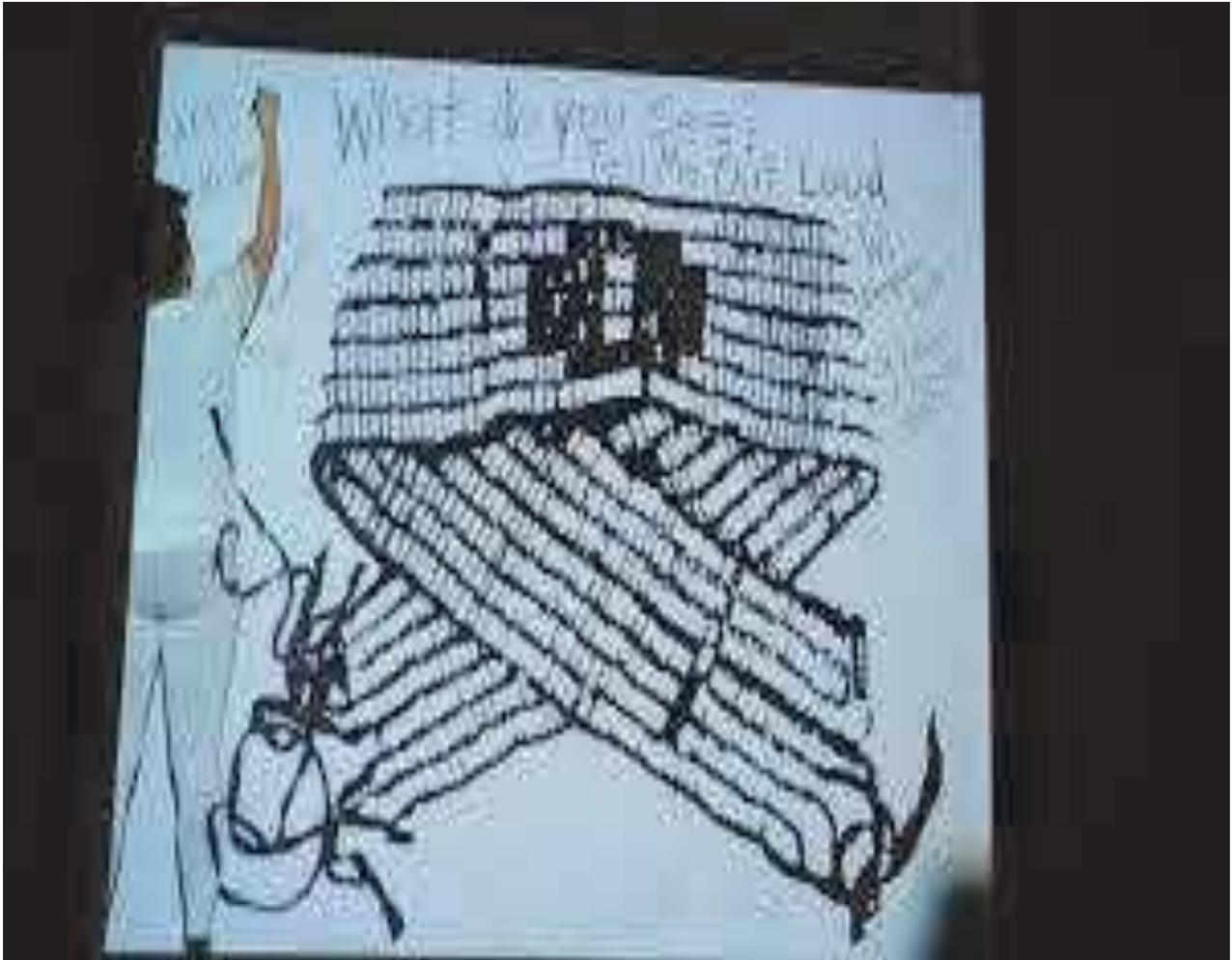


Figure 4 :

Vanessa Dion Fletcher, *What Do You See?* Vidéo, 13:13 mn, 2018, galerie d'art Robert McLaughlin. Source : <https://www.dionfletcher.com/>

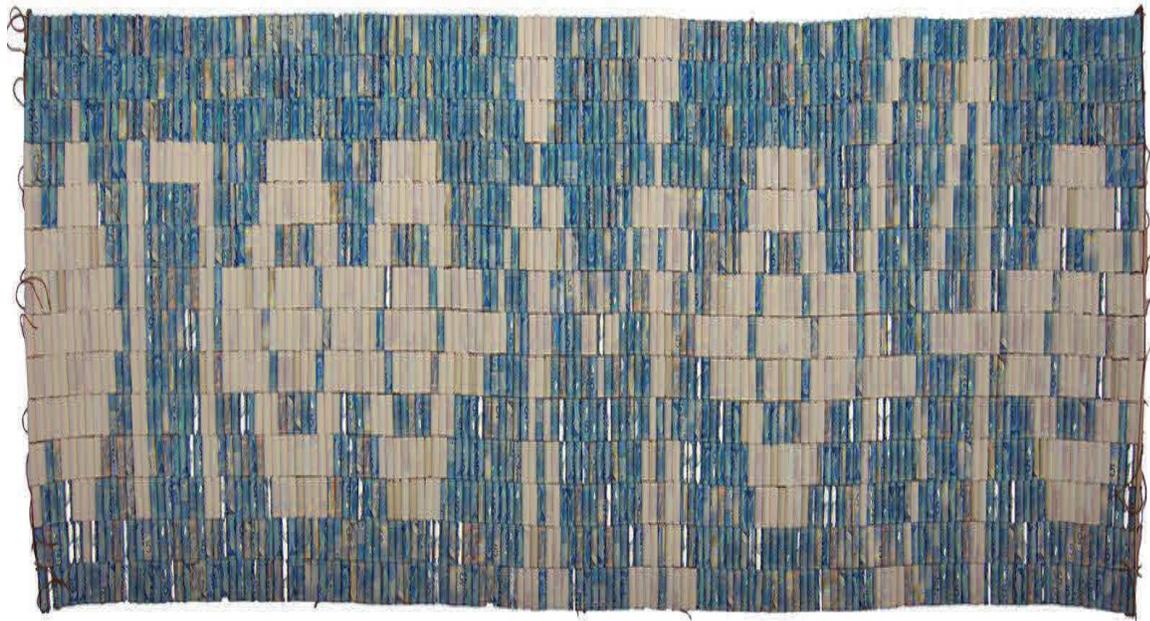


Figure 5 :

Vanessa Dion Fletcher, *Relationship or Transaction*, 2014, Billets de 5 \$ CAN, sérigraphies, ficelle de jute, 97,5 x 390 x 2,5 cm. Source : <https://www.dionfletcher.com/>

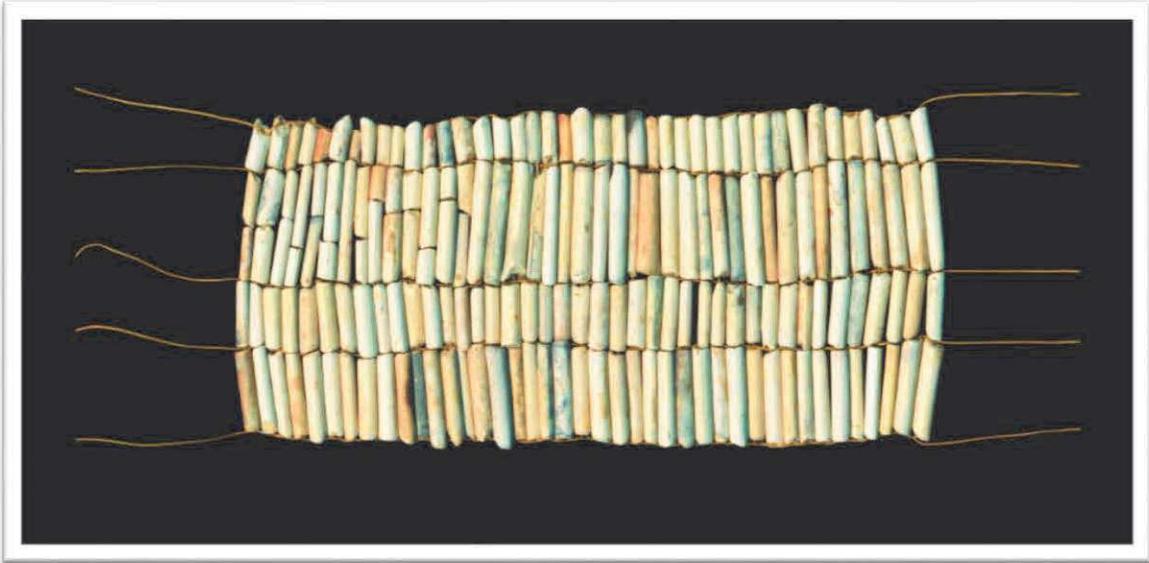


Figure 6 :

Nadia Myre, *Pipe Beads* (2017) impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 325 cm. Source : <https://scotiabankcontactphoto.com/exhibition/>



Figure 7 :

Nadia Myre, *Circle*, 2017, impression digitale sous plexiglas monté sur support Dibond, 122 x 122 cm. Source : <https://scotiabankcontactphoto.com/exhibition/>



Figure 8 :

Nadia Myre, *Rope Piece on Night's Blue Arch (Nine Fathoms Towards a Performance)*, 2018, éclats de pipe à tabac sur fil en acier inoxydable. Source : galerie ArtMur.

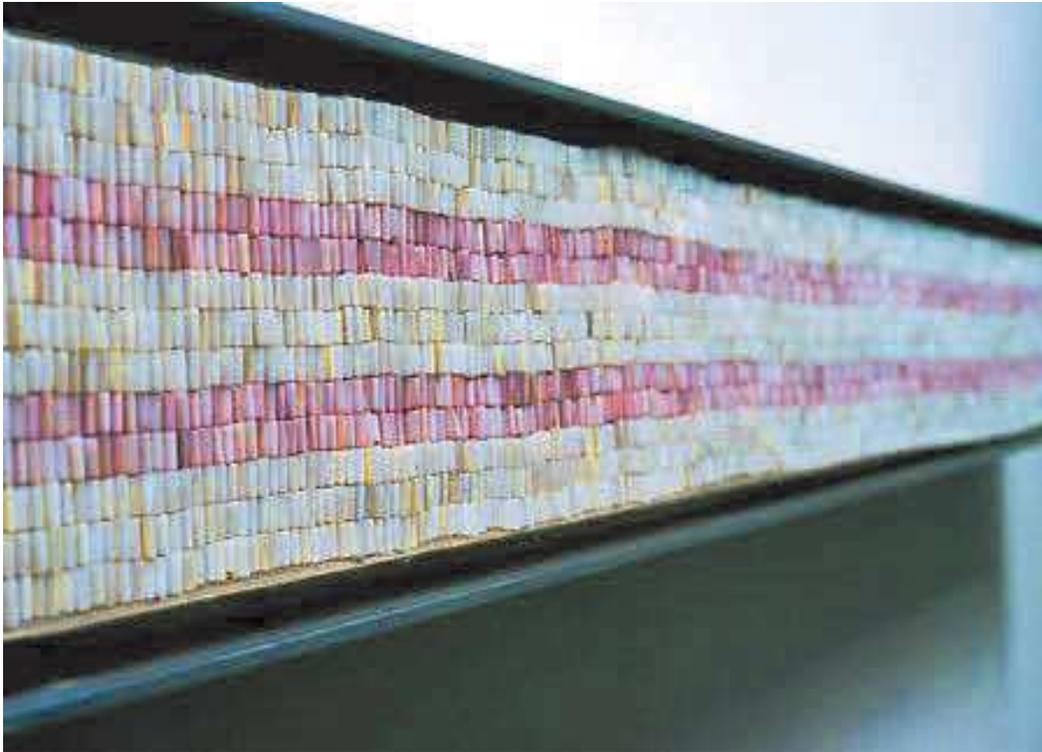


Figure 9 :

Nadia Myre, *Monument to two-row, revised*, 2000-2002, wampum, babiche, cadre d'aluminium, de l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien.



Figure 10 :

Bev Koskie, *Ottawa #1* et *Berlin #1*, 2014, Perles, fil, objets trouvés. Source :

<https://resilienceproject.ca/>



Figure 11 :
Nadia Myre, *the scar project*, 2013, canevas, fil, 20cm par 20 cm. Source:
<http://www.nadiamyre.net/>

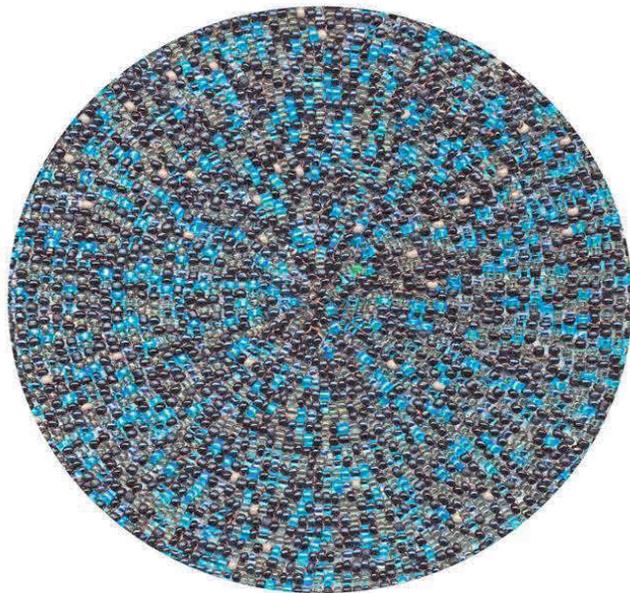


Figure 12:

Nadia Myre, *meditations on a black lake (political)*, 2012, perles, impression digitale sur papier.

Source: <http://www.nadiamyre.net>



Figure 13:

Nadia Myre, *For those who cannot speak: the land, the water, the animals and the future generations*, 2013, perles, impression digitale agrandie, 23 m. Source: <http://www.nadiamyre.net/>

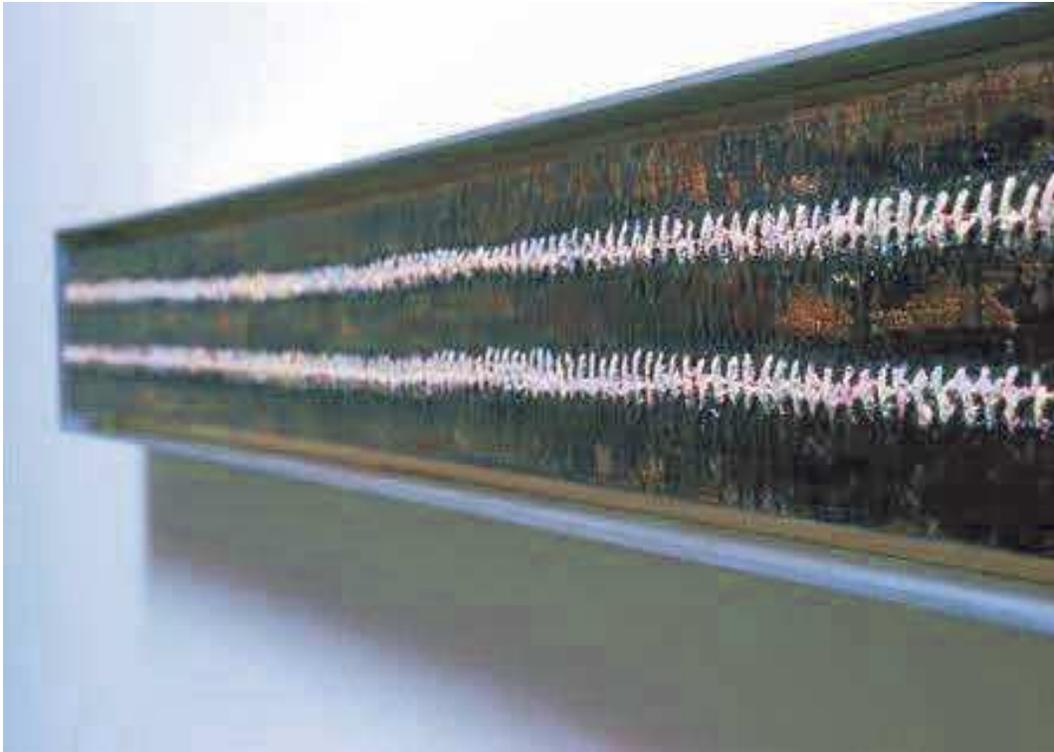


Figure 14:

Nadia Myre, *Portrait as a river, divided*, 2002, toile, acrylique, huile, résine, babiche, cadre d'aluminium, de l'exposition, Cont(r)act, Galerie Oboro, Montréal, 18 mai 2002 au 25 juin 2002. Droit d'auteur ©1997, 2019. CCCA. Base de données sur l'art canadien.