

Université de Montréal

L'art public et la toponymie autochtone : une rencontre politique

Par
Stéphanie Dufault-Bédard

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (M. A.) en littérature comparée

Avril 2023

© Stéphanie Dufault-Bédard, 2023

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

L'art public et la toponymie autochtone : une rencontre politique

Présenté par

Stéphanie Dufault-Bédard

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Lianne Moyes

Président rapporteur

Sarah Henzi

Directrice de recherche

Louise Vigneault

Codirectrice

Analays Alvarez Hernandez

Membre du jury

Résumé

Le 375^e anniversaire de Tiohtià:ke/Montréal en 2017 est un événement historique qui a donné naissance à de nombreux projets artistiques, urbanistiques et commerciaux dans l'optique de célébrer l'histoire de la métropole. La présence autochtone ancienne et contemporaine sur le territoire insulaire a été mise en lumière dans un contexte dit de réconciliation. Les actes commémoratifs orchestrés par la ville sont soutenus par plusieurs voix autochtones, mais également critiqués par de nombreuses autres. Ce mémoire se penche sur l'un des legs de cette célébration coloniale, conçu suite à l'extension d'un tronçon du chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR). La partie du projet d'aménagement retrouvé sur le troisième sommet se décline en deux volets: le premier concerne l'installation d'une œuvre d'art public réalisée par la Société des archives affectives en collaboration avec Nadia Myre, artiste Anichinabé. Par l'entremise de la politique du 1% et commissionnée par le Bureau d'art public, *l'Étreinte des temps*, une sculpture en bronze inaugurée en 2019. Le deuxième volet concerne le changement toponymique du parc dans lequel l'œuvre est installée, le nom du sommet Outremont est remplacé par une désignation en kanien'kehá : Tiohtià:ke Otsira'kéhne. Conjointement, ces études de cas permettent d'analyser le régime colonial, les relations du milieu des arts avec l'autochtonie, la sous-représentation des artistes autochtones dans la collection municipale, l'héritage toponymique et les spécificités autochtones concernant le rapport au territoire.

Mots clés: art public autochtone, colonialisme, décolonisation, Nadia Myre, Tiohtià:ke/Montréal, toponymie autochtone.

Abstract

The 375th anniversary of Tiohtià:ke/Montreal in 2017 is a historic event that was fertile to numerous artistic, urban planning and commercial projects with the main goal of celebrating the metropole's history. The ancient and contemporary Aboriginal presence on the island's territory was highlighted and framed in a so-called reconciliation context. The commemorative acts orchestrated by the city are supported by several indigenous voices, but also criticized by many others. This thesis examines one of the legacies of this colonial celebration, a project conceived following the extension of the Mount-Royal loop trail (Chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR)). The development project located on the third summit is divided into two parts: the first part is a public work of art produced by the Société des archives affectives in collaboration with Nadia Myre, a Anishinabe artist. They created *l'Étreinte des temps*, a bronze sculpture inaugurated in 2019 through the 1% policy and commissioned by the Bureau d'art public. The second part concerns the toponymic change of the park in which the work is installed, the name of the third summit or Outremont summit is replaced by a designation in Kanien'kehá: Tiohtià:ke Otsira'kéhne. Together, these case studies make possible a deep analysis of the colonial regime, the relations of the art world with Indigenous people, the under-representation of Indigenous artists in the municipal collection, the toponymic heritage and the Indigenous specificities concerning the relationship to the territory.

Keywords: Indigenous public art, colonialism, decolonization, Nadia Myre, Tiohtià:ke/Montreal, indigenous toponymy.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières	iii
Liste des figures.....	v
Liste des abréviations	vi
Remerciements.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : L'ART PUBLIC AU QUÉBEC	19
Définition de l'art public	20
1.2 La politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics	22
1.3 Les œuvres commémoratives et artistiques ainsi que les modes de représentations	27
1.3.1 Dans l'attente.../ While waiting... de Nadia Myre	29
1.4 La collection du Bureau d'art public de Montréal.....	31
1.4.1 L'Expo '67 et les œuvres autochtones	33
1.4.2 La voie maritime du Saint-Laurent et la relation Canada-Kahnawà:ke	37
1.4.3 Le 375 ^e anniversaire de Tiohtià:ke/Montréal, critiques autochtones des politiques de réconciliation dans un colonialisme d'occupation	38
CHAPITRE 2: LA SCULPTURE L'ÉTREINTE DES TEMPS.....	42
2.1 Contexte du projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR)...	43
2.2 La nature sculpturale de l'œuvre et la composition en bronze.....	48
2.3 L'intégration des plantes médicinales et indigènes.....	52
2.3.1 Le saule, de ses propriétés médicinales au savoir-faire ancestral de la vannerie.....	55
2.4 L'oralité et le récit de Hiawatha dans la démarche artistique.....	57
CHAPITRE 3 : L'ART PUBLIC AUTOCHTONE.....	62
3.1 Les définitions de « l'art »	63
3.2 Une ethnomuséologie politique, de « spécimens ethnologiques » à œuvres d'art.....	66
3.2.1 L'autochtonie et la « modernité »	67

3.3	La politisation de l'espace d'exposition, du <i>white cube</i> à l'espace d'exposition <i>extra-muros</i>	71
3.4	Les rapports au territoire, la délimitation des parcs nationaux et <i>Skywoman</i>	74
3.5	La sous-représentation des artistes autochtones	79
3.5.1	L'authenticité et les pratiques de collectionnement	79
3.5.2	Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin de Nadia Myre.....	83
3.5.3	Le « Nous » et le racisme systémique.....	84
3.6	Soutien aux artistes autochtones depuis 2016.....	88
3.7	Les limites de l'institutionnalisation de l'art public.....	93
3.7.1	Le plafond de verre et le « tokenism »	95
CHAPITRE 4 : LA TOPONYMIE AUTOCHTONE.....		99
4.1	Tiohtià:ke Otsira'kéhne	100
4.2	Les changements toponymiques comme débat, une comparaison avec le cas d'Atateken	106
4.3	Les limites pour l'usage courant toponymique.....	110
4.4	Une définition autochtone de la toponymie	111
4.5	Le projet colonial et la cartographie	113
4.6	Les traditions orales et la toponymie	117
CONCLUSION		121
Bibliographie		125
Annexe		139

Liste des figures

Figure 1. Nadia Myre, *Dans l'attente...while waiting*, 2019, 25 x14.5 mètres, 12,7 x5,1 mètres, 4,2x2,0 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte.

Figure 2. Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et Nadia Myre, *L'Étreinte des temps*, bronze, 2019, 5,2 mètres et 7,62 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Guy L'Heureux. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

Figure 3. Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et Nadia Myre, *L'Étreinte des temps*, bronze, 2019, 5,2 mètres et 7,62 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

Figure 4. Nadia Myre, *Renouée*, bronze, 2021, 7 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte.

Liste des abréviations

APNQL: Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador

CALQ: Conseil des arts et des lettres du Québec

CCMR: Chemin de ceinture du Mont-Royal

CLMHC: Commission des lieux et monuments historiques du Canada

CVR: Commission Vérité et Réconciliation

DNUDPA: Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones

DPJ: Direction de la protection de la jeunesse

Expo '67: L'exposition universelle de 1967

FIFA: Festival International du film sur l'art

MCC: ministère de la Culture et des Communications

ONF: Office national du film

politique du 1%: Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics

SGPV: Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal

SODEC: Société de développement des entreprises culturelles

REM: Réseau express métropolitain

Remerciements

Un merci tout spécial aux artistes et organismes culturels autochtones. Vous construisez un présent et un avenir rempli de beauté et d'espoir.

Merci à mes directrices Sarah Henzi et Louise Vigneault pour votre appui et vos importants conseils.

Merci à ma famille pleine d'amour, ma mère Natalie et son support indéfectible, Mémère, Pépère, Pierre, mon frère Vincent, bébé Tom ainsi que ma précieuse sœur Isabelle.

Merci à toute ma famille choisie et ma belle communauté de *treeplanting*. Val et Julie, longue vie aux triplettes. Un petit clin d'œil à Bouleau et sa joie contagieuse.

INTRODUCTION

1. Corpus

Avec un regard historique, Tiohtià:ke/Montréal émerge comme un lieu où le patrimoine autochtone est peu présent dans la pensée historique et peine à se manifester pleinement dans la société urbaine contemporaine. Ce mémoire s'appuie sur l'hypothèse d'une méconnaissance de la présence autochtone dans cette ville. Multiforme, elle semble pourtant être dans un angle aveugle de cette société cosmopolite. Elle est mise en lumière dans les célébrations coloniales d'envergure telles que l'exposition universelle de 1967 et le 375^e anniversaire de Montréal en 2017 pour ensuite avoir un traitement médiatique plutôt sporadique. De plus, les dénombremements des couvertures journalistiques sur les cultures autochtones ont une propension à montrer davantage les situations de crise et de criminalité plutôt que la culture¹. La présence autochtone se doit de ne pas être seulement mythique (portée entre autres par les sculptures commémoratives stéréotypées autochtones²), mais concrètement vivante dans le paysage urbain. Si, comme l'ont souligné Nathalie Kermaal et Carole Lévesque, les populations autochtones sont d'une part invisibilisées³, il est intéressant de réfléchir aux diverses façons dont elles sont, d'autre part, visibles. Il semble que le rôle de l'espace et les conditions de sa

¹ Pierre Trudel, « Médias et Autochtones : pour une information équilibrée et dépourvues de préjugés », *Bulletin d'histoire politique* 12, n°3 (2004) : 4-5, https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_deposes_a_la_Commission/P-229.pdf.

² Valérie Davoine-Tousignant, « Le stéréotype dans les monuments historiques : Le regard de Jeff Thomas et de Bill Reid sur la représentation et l'autoreprésentation autochtone dans l'espace public canadien » (Mémoire de M. A. Université du Québec à Montréal, 2011): <https://archipel.uqam.ca/4670/1/M12459.pdf>.

³ Nathalie Kermaal et Carole Lévesque, « Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité », *Nouvelles pratiques sociales*, n° 1 (2010) : 70, <https://doi.org/10.7202/1003168ar>.

matérialité sont des concepts clés dans la structuration d'une culture, particulièrement pour celle qui en a été progressivement dépossédée par le colonialisme.

Comme point d'entrée à ce vaste sujet, je vais explorer l'art public autochtone ainsi que la toponymie autochtone par l'entremise de deux études de cas chapeautées conjointement par la ville. L'extension d'un tronçon du chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR) a été le point de départ d'un aménagement sur le troisième sommet aux facettes artistiques et historiques⁴. Le premier volet de cet aménagement concerne l'art public, les spécificités des expressions artistiques et culturelles autochtones, ainsi que le milieu des arts et son rapport à l'autochtonie. Conséquemment à l'ampleur budgétaire de ce projet public, le Bureau d'art public de Montréal a commissionné en 2016 un concours d'œuvres d'art public selon les exigences de la politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du gouvernement du Québec (politique du 1%). Les lauréates sont Fiona Annis et Véronique La Perrière M., artistes actives depuis 2010 sous le pseudonyme de la Société des archives affectives. À la suite de l'octroi du contrat, elles feront appel à l'artiste Anichinabé Nadia Myre. Véronique La Perrière M. explique cette collaboration : « La montagne est tellement liée au territoire et à l'histoire qu'on devait entrer en dialogue avec une personne issue des Premières Nations, et on a choisi Nadia, avec qui on avait déjà des liens⁵. » Cette première inclusion dans le champ de l'art public de Nadia Myre met fin à environ un demi-siècle sans acquisition d'œuvre réalisée par un.e artiste autochtone dans la collection du Bureau d'art public de Montréal. Cette longue absence trouve écho dans le milieu des arts de la ville par une

⁴ Voir Annexe.

⁵ Éric Clément, « Une nouvelle sculpture sur le Mont-Royal », *La Presse*, 2 mars, 2017.
<https://plus.lapresse.ca/screens/886e78af-aa8c-46b8-b69f-61ea0f49d6bf%7C6tjDle3HcCQi.html>.

sous-représentation des artistes autochtones dans les autres réseaux institutionnels. Ravie de collaborer avec la Société des archives affectives, Myre explique : « Ce projet m'a intéressée, car ça faisait longtemps que j'essayais de gagner des projets d'art public au Québec et j'étais intéressée par le processus de travail, les techniques anciennes, la vannerie, les matériaux bruts transformés en bronze, etc⁶. » Le trio réalise alors *L'Étreinte des temps*, une sculpture de bronze à la facture esthétique discrète, sa composition en armature courbée de branches de saule se fondant dans le paysage environnant. Le bois de saule et ses propriétés matérielles et médicinales en ont inspiré la démarche artistique, articulée autour des thèmes de la rencontre entre cultures et générations, la mémoire du geste par la vannerie, l'histoire du Mont-Royal ainsi que l'histoire orale par le récit de Hiawatha. Elle est exposée dans une clairière du sommet Outremont, le troisième sommet du Mont-Royal, renommée Tiohtià:ke Otsira'kéhne (prononcé « djodjâgué otchira'guéné⁷») au cours de la complétion de l'œuvre d'art. Ce changement toponymique du lieu d'exposition constitue le deuxième volet complétant celui portant sur l'art public. Les spécificités de la toponymie autochtone et le passé colonial lié aux défis actuels de réattribution, ainsi que la dichotomie littéraire/oralité, seront analysés plus loin, dans le but d'approfondir les spécificités de ces inscriptions géographiques, traditionnellement retrouvées dans un cadre de transmission oral par le médium des récits. Le nouveau toponyme est le fruit d'une collaboration entre l'Université de Montréal, la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal, propriétaires des baux à long terme des terrains, ainsi que les trois communautés

⁶ *Ibid.*

⁷ Radio-Canada, « Le parc au sommet d'Outremont porte désormais un nom mohawk », *Radio-Canada*, 13 juin, 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1039276/parc-outremont-nouveau-nom-mohawk-mont-royal-montreal#:~:text=Le%20parc%20situ%C3%A9%20au%20sommet,de%20Montr%C3%A9al%20dans%20un%20com%20muniqu%C3%A9>.

Kanien'kehá:ka de la région : Kahnawà:ke, Kahnesata:ke et Akwesasne. Jumelées, ces interventions artistiques et toponymiques sont riches en interprétations, et cet espace important au sein de la ville a ainsi reçu une double action à visée réconciliatrice, voire décoloniale.

2. Problématique

Si les styles et médiums sont très variés dans leurs pratiques, les artistes autochtones ont une forte tendance à aborder leur héritage culturel, la cosmologie, la question de l'oralité et du récit (*storytelling*), ainsi que l'ancrage territorial⁸. Ce concept résonne particulièrement bien avec l'art public, l'un des aspects constitutifs de ce genre de création est la relation entre l'œuvre et son espace, son lieu d'implantation public extérieur *in situ*. Cet ancrage est intrinsèquement exprimé à travers le bagage toponymique. C'est ainsi que l'artiste Virginie Laganière s'inspire à considérer toutes les potentialités des espaces :

Parcourir des espaces et des lieux s'avère une activité accessible qui peut être vécue en solitaire et qui peut être partagée. Cela devient une activité volontaire de l'ordre du loisir, d'autre fois, cela s'inscrit dans la nécessité élémentaire de se véhiculer, parfois même, il s'agit d'un geste de survie. Il peut aussi être actualisation d'une revendication politique (...) ainsi le territoire arpenté peut être géographique, idéologique, psychique, littéraire, sonore, politique, poétique et/ou vidéographique⁹.

Cette phrase tirée de son mémoire s'exprime bien à travers les études de cas choisis ici, car elle est canalisée dans une dimension identitaire. L'art public et la toponymie autochtone, en tant qu'éléments du patrimoine culturel, sont les outils matériels et immatériels pour aborder les cultures autochtones. Le parc Tiohtià:ke Otsira'kéhne et l'œuvre *L'Étreinte des temps* participent-

⁸ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 47-49.

https://www.artsmontreal.org/app/uploads/2021/11/cam_etude-autochtonie_diversite-longue.pdf.

⁹ Virginie Laganière, « Décalages psychogéographiques : une pratique artistique croisant la mobilité du sujet, l'investigation du territoire, le déphasage du son et de la vidéo » (Mémoire de M.A., UQAM, 2007), 2.

ils directement au façonnement d'univers concrets (réappropriation territoriale, site commémoratif) et imaginaires? Quels sont les paramètres et limites de cette autochtonisation spatiale en milieu urbain? Mon hypothèse stipule que, dans un contexte colonial, les interventions artistiques, littéraires et cérémonielles autochtones forment des lieux de résistance et de réappropriation symbolique territoriale, tout en réaffirmant les cultures autochtones dans le paysage urbain et l'imaginaire collectif. Toutefois, une tension dilemmatique traverse ce mémoire. L'art public et les changements toponymiques autochtones sont des manifestations de la reconnaissance de l'histoire et de l'héritage autochtone, mais la contextualisation de ces interventions révèle des aspects problématiques : il faut souligner que cette rencontre politique sur le Mont-Royal est orchestrée par des institutions étatiques comme un legs du 375^e anniversaire de Montréal dans un but de réconciliation et que, malgré la collaboration et la mobilisation des expertises autochtones, des rapports de pouvoir inégaux sont mis en lumière, tant dans le milieu des arts que de l'aménagement urbain. En reconnaissant l'importance de la représentation et de l'autochtonisation des espaces publics, les critiques de voix autochtones concernant le contexte de réconciliation, ainsi que les limites des actes symboliques, sont également des éléments clés des arguments mobilisés dans ce mémoire. Ainsi, ces nuances permettent de ne pas considérer la construction de l'espace urbain comme dénuée d'agentivité, de présence souveraine et de droits territoriaux autochtones, tout en soulevant les aspects discutables de ces initiatives initiées par des structures étatiques. En produisant une cartographie des espaces publics d'expression autochtone, une carte décoloniale se tisse dans le paysage urbain, mnémonique et émotionnel, mettant en lumière l'occupation territoriale ancestrale, bien avant les parcs et le ciment, ainsi que son rayonnement présent. Elle crée des brèches dans le

discours nationaliste, qui exclut trop souvent les Autochtones des milieux urbains, existant mythiquement au creux d'une forêt d'épinettes ou sur une lointaine banquise.

3. État de la question

Dans le contexte socioculturel montréalais actuel, l'intérêt pour les diverses productions artistiques et culturelles des Peuples autochtones s'accroît. Le nombre d'expositions et de lieux dédiés à ces créations augmente et les voix autochtones se font davantage entendre dans le milieu des arts. Toutefois, de larges inégalités demeurent en comparaison avec le milieu des arts non autochtone. En parallèle aux festivités du 375^e anniversaire de la ville, la compagnie de théâtre Ondinnok organise un rassemblement sur l'état des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec dans le cadre du Printemps autochtone d'Art 3¹⁰. L'écrivain huron-wendat Yves Sioui-Durand résume ainsi les conclusions tirées de ce rassemblement :

Je crois que nous pouvons faire le constat du sous-financement et, de ce fait, du peu de présence des artistes et des manifestations d'art autochtone au sein de la société québécoise depuis plus de trente ans, ce qui révèle l'ampleur de la discrimination systémique et insidieuse, toujours à l'œuvre en cette année de rendez-vous avec l'histoire¹¹.

Ce constat est particulièrement frappant dans certains milieux tel que celui de l'art public. C'est lors de mes recherches sur l'œuvre *Dans l'attente.../ While waiting* de l'artiste Nadia Myre, installée en 2019, que ma prise de conscience sur le vide historique et la quasi-absence d'artistes

¹⁰ Suite à cet état des lieux ainsi qu'à une série de consultations de plus de deux ans du gouvernement auprès des acteurs du milieu, un manifeste pour l'avancement des Arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones du Québec, a été rédigé, signé par plus de 70 artistes et organisations artistiques autochtones du Québec, et déposé auprès de plus de 40 institutions politiques et artistiques allochtones et autochtones. Ondinnok, « État des lieux sur la situation des arts autochtones », s. d. Consulté le 27 mars, 2023, <http://www.ondinnok.org/fr/plus-que-du-theatre/etat-des-lieux-sur-la-situation-des-arts-autochtones-au-quebec/>.

¹¹ *Ibid.*

autochtones reconnus dans le milieu de l'art public à Tiohtià:ke/Montréal s'est réalisée. Dans le champ de l'art public (Programme du 1%, collection du Bureau d'art public et murales), force est de constater que les artistes autochtones sont presque totalement absents¹². Les statistiques comprenant les œuvres pérennes montrent bien la faible fraction laissée aux propositions autochtones¹³. *L'Étreinte des temps*, avec l'intervention toponymique transformant son lieu d'exposition, est ainsi un tremplin pour adresser les enjeux plus larges de relation au territoire en milieu urbain. L'ensemble des œuvres d'art public de Nadia Myre seront également analysées pour une étude détaillée. Comme le souligne Jordan Stanger-Ross, « Canadian historians have been slow to examine the significance of the urban Aboriginal experience¹⁴. » De plus, bien que la toponymie soit indispensable au quotidien, il est peu fréquent que l'on s'y attarde en profondeur. Par exemple, les noms des différentes stations de métro créent un cadre de référence commun en autorisant des déplacements coordonnés et prévisibles. Si bon nombre des noms de stations sont des actes commémoratifs, le lien avec le passé est pourtant construit selon d'autres modalités. Chaque usager et usagère possède une cartographie intime mémorielle reliée aux lieux fréquentés. Les affects personnels dialoguent avec l'urbanisme et l'architecture, lesquels agissent parfois comme déclencheur de souvenir ou émotionnel. Selon le géographe Henri Dorion, la familiarité vécue par les rapports constants fait subir à l'ensemble des odonymes et toponymes, « un processus de *désémantisation* qui les relègue au rang d'une simple

¹² Jean-Philippe Uzel, « Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal », Département d'histoire de l'art, UQAM, juin 2017, https://www.artsmontreal.org/app/uploads/2021/11/cam_etude-autochtonie_diversite-longue.pdf.

¹³ Pricile Delacroix, « Exposer, diffuser et faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2015 » (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016), <https://core.ac.uk/download/pdf/96125829.pdf>.

¹⁴ Penelope Edmonds, *Urbanizing frontiers, Indigenous peoples and settlers in 19th century Pacific rim cities*, Vancouver, UBC Press, 2010: 6.

terminologie locative¹⁵. » Or, ce regard collectif distrait, voire gomme, l'importance sociohistorique de ces noms ainsi que leur dimension politique dans les relations culturelles. Tel que le souligne le toponymiste Jean-Yves Dugas, il y a eu « un quasi-toponymicide perpétré contre la toponymie autochtone par les autorités canadiennes et québécoises¹⁶ ». Avec la redénomination du sommet, les Kanien'kéha:ka répondent à cet effacement et réinstaurent un autre modèle de désignation sur le Mont-Royal, conjointement à plusieurs autres exemples récents. Un bref retour sur l'origine coloniale des mécanismes d'attribution toponymique relève l'importance d'y porter intérêt pour les problématiques contemporaines de réappropriation territoriale et de revitalisation linguistique. En effet, la ville de Tiohtià:ke/Montréal peut être comprise comme un lieu complexe où se trouve de nouvelles opportunités d'emplois et de scolarisation, ou encore d'aliénation et d'éloignement de la communauté. Tel que soutient le chercheur Ioana Comat, la posture théorique ne peut pas perpétuer l'enfermement hétérotopique de « l'association consubstantielle entre [A]utochtones et réserves¹⁷», et la tendance à amalgamer systématiquement exode et ville n'est pas appropriée pour analyser ces réalités sociales. Montréal n'échappe pas à la tendance des autres grands centres urbains canadiens : le nombre d'Autochtones y vivant une expérience urbaine a augmenté de 32% entre 2016 et 2021, portant à 46 085 le nombre de Montréalais autochtones soit plus de 20% de la

¹⁵ Henri Dorion, « Toponymie, normalisation et culture », *INCT, Bulletin des Sciences Géographiques* 5 (2000): 5, <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/213/4/1/197039>.

¹⁶ Jean-Yves Dugas, « La toponymie au Québec : Recherche et pratique. Actes du mini-colloque tenu dans le cadre du congrès des sociétés savantes et de la 29e réunion annuelle de la société canadienne d'onomastique », dans *Études et recherches toponymiques*, sous la direction de Jean-Yves Dugas (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2 juin 1995), 24.

¹⁷ Ioana Comat, « Se construire et s'affirmer par les lieux Un regard sur les présences autochtones à Montréal » (Thèse de doctorat, Université Laval et Université de Pau et des Pays de L'adour, 2014) : iii.

population des 11 Nations¹⁸. Ces statistiques impliquent qu'une grande diversité est présente dans ce groupe social, et que les facteurs influençant leurs réalités sont multiples avec les cultures propres à chaque Nation. Bien que la littérature portant sur la présence urbaine autochtone et les toponymies soit davantage étoffée, peu d'études portent spécifiquement sur l'art public autochtone en milieu urbain¹⁹. Les textes explorent les thèmes isolément, d'un côté, la toponymie, de l'autre l'art public. Ce mémoire est donc un tissage interdisciplinaire, une rencontre entre les histoires de l'art, les études urbaines et les littératures et médias autochtones.

4. Outils théoriques

Le débat sur l'appartenance de Montréal divise les communautés scientifiques et autochtones. La mairesse Valérie Plante, de même que de nombreuses autres personnalités des milieux corporatifs, académiques et associatifs, amorce régulièrement ses apparitions publiques en effectuant une énonciation symbolique de reconnaissance territoriale précisant que Montréal se trouve sur un « territoire mohawk non cédé ». C'est une version de l'histoire contestée par bon nombre d'historien.ne.s, de même que des Wendats et des Anichinabés²⁰. Quoi qu'il en soit, pour le contexte d'écriture de ce mémoire, je reconnais l'état non cédé du territoire et calque la

¹⁸ Statistique Canada, *Profil du recensement, Recensement de la population de 2021*. (Ottawa : Statistique Canada, 15 décembre 2022), <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>.

¹⁹ Ces mémoires sont particulièrement intéressants portant sur l'art autochtone : Ariane Turmel-Chénard, « Actions thérapeutiques de résistances en territoire anichinabé Œuvres autochtones contemporaines environnementales en zones urbaines abitibiennes »; Priscille Delacroix, « Exposer, diffuser et faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2015 »; Valérie Davoine-Tousignant, « Le stéréotype dans les monuments historiques : Le regard de Jeff Thomas et de Bill Reid sur la représentation et l'autoreprésentation autochtone dans l'espace public canadien » (compléter avec l'année, institution, département, etc.)

²⁰ Mathieu Perreault, « Mystérieux Hochelaguiens », *La Presse+*, 21 janvier, 2018. https://plus.lapresse.ca/screens/cf3a28ad-2399-4d6b-8cd1-628a3a7d2ead%7C_0.html.

posture adoptée par l'Université Concordia : « Nous reconnaissons la Nation Kanien'kehá:ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles nous nous réunissons aujourd'hui. Tiohtiá:ke/Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations [...]»²¹. » Ainsi, le passé trouve irrémédiablement écho dans le présent et un retour sociohistorique ne peut qu'être éclairant. Il m'est paru utile de mettre en lumière le vide historique et le rejet touchant les artistes autochtones dans le milieu des arts publics pour montrer adéquatement les défis contemporains et futurs liés à une inclusion holistique et une juste représentation. Il en va de même pour l'historique de l'effacement massif des toponymes autochtones dont la revitalisation, intimement liée à la vitalité des langues, est une considération importante. La construction des sciences de l'histoire de l'art, de son champ d'art public ainsi que la cartographie, englobant l'évolution de la toponymie, est particulièrement révélatrice des dynamiques d'oppressions propres aux relations entre Autochtones et allochtones. L'agentivité autochtone et la construction des espaces de résistances sont aussi articulées dans cette analyse. Bien que mes études de cas ne représentent qu'une fraction des actes dits de réconciliation, ils sont les points d'entrée pour brosser un portrait plus large, notamment grâce à l'inclusion des éléments d'information d'ordre historique.

À l'étape de recherche, j'ai constaté l'existence d'une littérature substantielle liant la violence et les Autochtones. Il est indéniable qu'il existe une surreprésentation de ceux-ci au sein de la population itinérante, dans le système carcéral et de la DPJ. Dans l'imaginaire collectif, le milieu urbain est encore associé à l'itinérance, au déracinement, aux dépendances, au racisme

²¹ Université de Concordia, « Reconnaissance territoriale », 2017, <https://www.concordia.ca/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale.html>.

systemique, etc. Statistiques à l'appui, les Autochtones font face à des obstacles importants pour l'atteinte d'un bien-être socioéconomique en comparaison aux Allochtones²². La représentation de l'autochtonie en ville est souvent associée à ces problèmes sociaux. L'exclusion de ces cultures traditionnelles, ou encore leur représentation par un biais ethnocentriste est flagrante dans la mémoire historique et au sein du milieu académique. La couverture médiatique généralement négative est l'un des facteurs qui contribuent à la construction dans l'imaginaire collectif de la figure marginalisée de l'Autochtone. À cet effet, la chercheuse Unanga Eve Tuck a identifié une tendance dans les recherches académiques, conceptualisées par le terme *damaged-centered research*, soit une prédominance des chercheur.e.s à choisir des sujets de recherches qui traitent, sous toutes ses formes, de la violence. Son propos ne soustrait pas la nécessité de montrer les impacts des discriminations et de dresser un portrait juste et non fantasmé de la situation actuelle. L'intellectuelle autochtone argue toutefois que mettre l'emphase sur les violences coloniales peut avoir une conséquence négative: « the long-term repercussions of thinking of ourselves as broken²³ ». J'ai donc corroboré à son invitation d'un changement épistémologique, en sélectionnant des études de cas au bénéfice des cultures concernées sous l'angle positif de création artistique et de réappropriation symbolique. Cette préoccupation éthique est au cœur de mon discours orienté autour de l'autonomie et de l'agentivité. Le souci de faire une juste place

²² Elizabeth Fast, Rowena Tam et Mel Lefebvre, *La stratégie pour la sécurité, le bien-être et l'appartenance*. (Montréal : Réseau de la communauté autochtone à Montréal. Rapport communautaire, 2022), https://reseaumtlnetwork.com/wp-content/uploads/2022/11/STRATEGIE-RAPPORT-COMMUNAUTAIRE_pages-Web-min.pdf.

²³ Eve Tuck. « Suspending damage: A letter to communities », *Harvard Educational Review* 79, n° 1 (2009): 420. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>.

à la complexité et la diversité des voix autochtones concernant leur présence urbaine dans une société comme Tiohtià:ke/Montréal est un leitmotiv important.

De concert avec de nombreux artistes, l'artiste Lakota Dana Claxton explique et exprime dans ses œuvres que l'impact direct de l'histoire coloniale sur le développement des Peuples autochtones influence toute analyse des manifestations culturelles et artistiques autochtones contemporaines. Les structures mises en place pour assimiler, voire éradiquer les cultures autochtones sont encore bien présentes : « this problematic history still colours the essence of contemporary aboriginal art, as artists of aboriginal ancestry incorporate their own lived experience within a legally oppressed culture²⁴. » Il est important de poser ce constat qui teinte l'ensemble de mon argumentaire pour appréhender justement mon corpus. Toutefois, pour faire exister pleinement les œuvres, liées intimement avec leurs créatrices, il m'est paru judicieux de ne pas aborder les violences coloniales comme point focal. Sans ce décentrement conceptuel, l'existence même et les luttes hors de ce joug politique semblent inopérantes, voire oblitérées. Les auteur.e.s de la revue *Post-Scriptum* dans l'édition « La machine décoloniale » m'ont fortement inspirée. Leur posture implique de « comprendre le décolonial comme processus autonome dont les multiples ruses se déploient et s'étendent sans que leurs existences ne se relèguent à la simple opposition, à une dyade de la colonialité-décolonialité qui ferait de l'opération décoloniale un geste nécessairement subordonné à la première²⁵. » Les artistes répliquent, déjouent, créent avec les conséquences directes de cette histoire, mais n'y sont pas

²⁴ Dana Lee Claxton, « Red woman white cube: First Nations art and racialized space » (Mémoire de M.A., Université Simon Fraser, 2007), 8. <https://summit.sfu.ca/item/2569>.

²⁵ Miriam Sbih et Renato Rodriguez-Lefebvre. « Tromper les ombres : une question de perspective(s) », *Post-Scriptum*, n° 31(2002).

du tout réduits ou contraints. Ils et elles évoluent dans des systèmes autonomes, en déployant leur indépendance par la création et la transmission des savoir-faire. La décolonisation suppose une sorte de liberté, et les artistes contribuent à désamorcer graduellement ce dispositif qui dépossède et contamine les imaginaires. Leurs manifestations artistiques ont la capacité de canaliser, voire d'exprimer cet affranchissement. Le concept de « survivance » de l'auteur Anichinabé Gerald Vizenor est fertile pour appréhender ces réalités émancipatrices : « "Native survivance" is more than survival, more than endurance or mere response; the stories of survivance are an active presence [...] an active repudiation of dominance, tragedy, and victimry²⁶ ». En ce sens, la pratique des traditions culturelles et les réappropriations territoriales sont tous des marqueurs importants de « survivance ». Cette liberté permet aux artistes de restaurer une souveraineté identitaire et un rapport sain avec leur culture qui échappe à cette dyade.

Une critique du discours eurocentré hégémonique est présente dans la construction de ce mémoire en engageant a priori les voix et postures autochtones historiquement délégitimées par le système colonial. Un fort apport théorique provient des études autochtones, de plusieurs horizons politiques. Parmi le bagage bibliographique consulté, les textes du sociologue Huron-Wendat Guy Sioui Durand, de l'autrice et activiste Michi Saagiig Nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson, du professeur Dene Glen Coulthard et de l'autrice de la Nation Potawatomi Robin Wall Kimmerer ont été particulièrement éclairants dans la construction de l'argumentaire. Je souligne également l'apport considérable du professeur français et québécois

²⁶ Gerald Vizenor. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), 15.

Jean-Philippe Uzel. Puisque les systèmes allochtones et autochtones coexistent parfois difficilement dans les dynamiques de pouvoir en place, une approche critique est appropriée pour mettre en lumière les problématiques sous-jacentes. Par exemple, à la lumière de mon état de la question, mon angle de recherche stipule des relations inégalitaires et oppressives dans les systèmes de gouvernance et dans le milieu des arts montréalais, de même que dans la production de l'espace urbain de la création des parcs aux attributions toponymiques.

Par ailleurs, il est à propos de déchiffrer les questions de nomenclature en lien aux études autochtones. Dans ce mémoire, les théories décoloniales ont été les lignes directrices dans les réflexions sur la rencontre politique concrétisée sur le troisième sommet du Mont-Royal. L'apport de Leanne Betasamosake Simpson est particulièrement éclairant, et ce, à plusieurs égards. D'abord, sa posture radicale face à une réconciliation orchestrée unilatéralement par un cadre étatique invite à un regard critique à l'égard des actions engagées sous le parapluie réconciliateur perçu comme parfois contradictoires et de potentielles tentatives d'apaisement. Simpson définit ainsi la nature même de l'état colonial: « it has one job: to maintain dispossession by continually attacking Indigenous bodies and destroying Indigenous families²⁷. » À travers ces récits et travaux académiques, elle développe les stratégies de *résurgence*, terme repris par plusieurs dont l'origine est attribuée au chercheur Mohawk Gerald Taiaiake Alfred dans son texte *Wasase: Indigenous Pathways of Action and Freedom* en 2009. Pour Alfred, *résurgence* est l'outil théorique propice au changement de paradigme de la réconciliation vers la décolonisation ainsi qu'au développement d'un mouvement social autochtone capable de transformer la société

²⁷ Leanne Betasamosake Simpson, « I'm not afraid to be radical », *YES! Magazine*, 17 juillet, 2018, <https://www.indianz.com/News/2018/07/17/leanne-betasamosake-simpson-i-am-not-afr.asp>.

canadienne²⁸. Simpson maintient également que l'autodétermination et le renforcement des « land-base knowledges » sont fondamentaux comme outils décoloniaux. Le concept de biskaabiiyang est d'ailleurs l'une des épistémologies issues de sa Nation:

the Anishinabek teaching of biskaabiiyang – a decolonizing theory based in Anishinabek thought – fights colonial erasure. Biskaabiiyang is a returning to one's self, a verb meaning to look back and to reinterpret Anishinabek teachings in our contemporary context in ways that "bring meaning to our practices and illuminate our lifeways" today²⁹.

Une immersion dans sa propre culture autochtone participe donc également à une résurgence liée à la décolonisation. Pour sa part, l'auteur Cherokee Jeff Corntassel exprime ainsi ces concepts : « Indigenous resurgence means having the courage and imagination to envision life beyond the state. Decolonization offers different pathways for reconnecting Indigenous nations with their traditional land-based and water-based cultural practices³⁰. » L'approche décoloniale est donc tout à fait appropriée comme cadre d'analyse pour les deux études de cas artistique et toponymique, canalisée à travers une réappropriation symbolique territoriale et actualisant une connexion avec les pratiques culturelles et une revitalisation linguistique.

J'ai écarté le post-colonialisme comme un outil théorique cohérent malgré son emploi dans la littérature académique. En effet, plusieurs chercheur.e.s avancent que cette approche est inadéquate pour désigner la situation politique et sociale au Canada. Le préfixe *post* suggère à tort la fin du système colonial. Or, il est encore en fonction et les Peuples autochtones sont

²⁸ Matthew Wildcat, et al, « Learning from the land: Indigenous land based pedagogy and decolonization », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 3, n°3 (2014) :3.
<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22248>.

²⁹ Damian Lee, «Re-envisioning reconciliation», *briarpatch*, 1 janvier, 2012,
<https://briarpatchmagazine.com/articles/view/re-envisioning-reconciliation>.

³⁰ Jeff Corntassel. «Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination», *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, n°1(2012): 89,
<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18627/15550>.

affectés quotidiennement par ce système d'occupation et d'exploitation. L'écrivain Cherokee et canadien Thomas King exemplifie l'incohérence dans l'usage de ces termes segmentant la chronologie historique avec la littérature:

In the case of Native literature, we can say that pre-colonial literature was that literature, oral in nature, that was in existence prior to European contact, a literature that existed exclusively within specific cultural communities. Post-colonial literature then must be the literature produced by Native people sometime after colonization, a literature that arises in large part out of the experience that is colonization³¹.

Il souligne que cette simple observation démontre non seulement l'inexactitude des termes, mais témoigne d'un ethnocentrisme qui recentre l'arrivée des colonisateurs comme le début du progrès et marginalise les traditions autochtones.

Enfin, pour aborder positivement la fluidité et la diversité intrinsèques des savoirs autochtones, ainsi que l'intégration cohérente du corpus, l'approche pluridisciplinaire est fondamentale. Ma méthodologie s'inspire directement de celle de l'intellectuelle Nêhiyaw Saulteaux Margaret Kovach dans son ouvrage *Indigenous Methodologies*³², qui explique en profondeur l'historique des différentes épistémologies et décline les particularités des systèmes de savoirs de sa propre Nation et celles présentes dans les autres Nations. Elle insiste sur les méthodologies inclusives et qualitatives, prenant les récits comme des sources de savoir crédibles, contrairement à la pensée hégémonique cartésienne. En ce sens, les sources documentaires utilisées pour ce mémoire sont écrites et également issues des traditions orales. Kovach souligne aussi l'importance d'un positionnement subjectif en tant qu'étudiante ou chercheure évoluant dans un contexte académique, de développer une réflexion sur mon propre

³¹ Thomas King, «Godzilla vs. post-colonial», *Journal of Postcolonial Writing* 30, n°2 (1990): 11, <https://doi.org/10.1080/17449859008589128>.

³² Margaret Kovach, *Indigenous Methodologies*, University of Toronto Press, 2009: 201.

positionnement et mes privilèges dans l'élaboration de mes recherches. Elle s'adresse particulièrement à ceux et celles qui étudient les cultures autochtones sans en être issu.e.s. De façon similaire, la chercheuse Crie-Métis Deanna Reder explique sa posture méthodologique : « all knowledge is generated from particular positions, that there is no unbiased, neutral position possible³³. » Ces deux chercheuses soutiennent que cette légitimité donnée à la subjectivité met en lumière et problématise la prédominance de la soi-disant objectivité dans les approches positivistes occidentales universitaires. Pour Kovach, une prise de conscience du point de vue situé de la chercheuse est un élément clé pour une recherche davantage éthique. En ce sens, il est important de souligner l'origine de mon projet de maîtrise au sein d'une institution coloniale qu'est l'université et les dynamiques de pouvoir et de légitimation qui y sont rattachées.

Avec ce mémoire, je souhaite contribuer à faire connaître davantage la toponymie et l'art public autochtone, sujets généralement peu discutés, vulgarisés ou analysés. Je tiens à enrichir de mes quelques réflexions les discussions concernant les importants enjeux autochtones contemporains. Comme le rappelle le philosophe Christian Ruby, « [...] offert au public in situ plutôt que dans un musée, placé dans des lieux qui ne sont pas toujours valorisés culturellement, l'art public touche à la cité dans son ensemble et à une manière de faire de la politique³⁴. » En considérant la dimension identitaire autochtone, j'ai compris que l'on ne peut pas aborder le contexte artistique sans toucher aux enjeux sociopolitiques. Les expressions autochtones liées

³³ Deanna Reder, « Introduction: Position », dans *Learn, Teach, Challenge: Approaching Indigenous Literatures*, Deanna Reder & Linda Morra (dirs.) Wilfrid Laurier University Press, 2016: 8.

³⁴ Christian Ruby, *L'art public: un art de vivre la ville* (Bruxelles: La Lettre volée, 2001), 6.

au territoire constituent des éléments essentiels de (re)construction identitaire autochtone dans une perspective décoloniale.

Pour finir, les citations sont rédigées en anglais ou en français, selon la langue utilisée dans la référence citée. La désignation des Nations autochtones, de leur langue et des noms de communauté est faite selon les dernières orthographe en vigueur provenant des communautés, considérant les variabilités des sources des ethnonymes. De plus, j'ai choisi l'emploi de la majuscule pour le nom Autochtone sous l'autorité du dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française:

Au Canada, compte tenu de la loi constitutionnelle, le terme autochtone peut parfois, par association à un nom de peuple, être considéré comme un nom propre et prendre la majuscule quand il désigne l'entité sociopolitique que forme l'ensemble des peuples inuits, amérindiens et métis ou une personne de cette entité sociopolitique³⁵.

L'emploi de ces orthographe est principalement présent dans les études autochtones anglophones.

³⁵ Office québécois de la langue française, *Autochtone*. (Québec : Gouvernement du Québec. Grand dictionnaire terminologique, 2011), https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17483311/autochtone?utm_campaign=Redirection%20des%20anciens%20outils&utm_content=id_fiche%3D17483311&utm_source=GDT.

CHAPITRE 1 : L'ART PUBLIC AU QUÉBEC

L'art dans l'espace public est intrinsèquement interdisciplinaire et fait rencontrer l'histoire de l'art, l'urbanisme et la sociologie. Les œuvres sortent des musées et des galeries pour offrir un tout autre cadre de rencontre et de dialogue avec le public. L'empreinte de l'artiste dans la ville s'exprime à travers l'architecture immobilière et de paysage, le design, et bien entendu l'art public. Afin de bien comprendre les spécificités de *L'Étreinte des temps*, il est pertinent de dresser un bref historique de l'art public pour ensuite situer ses impacts dans le tissu social. Dans ce chapitre, j'aborde l'incontournable politique du 1% ainsi que les autres initiatives d'origines variées d'œuvres publiques. Dans ce champ, deux distinctions sont présentes : celle catégorisée comme commémorative ou artistique, ainsi que celle d'autoreprésentation ou de représentation. L'œuvre *Dans l'attente.../ While waiting...* de l'artiste Nadia Myre va permettre d'entamer les réflexions sur ces distinctions dans les expressions autochtones. Ensuite, la collection municipale sera détaillée à l'aide d'une analyse du contexte d'acquisition de l'Expo '67. Le 375^e anniversaire de Montréal, autre célébration coloniale d'envergure, va être analysé en mettant en lumière les aspects problématiques de la réconciliation. Dans les lignes qui suivent, l'analyse de l'art public au Québec permettra de cheminer vers l'étude de cas retrouvée au Mont-Royal ainsi que les spécificités de l'art public autochtone. Ensuite, cette géopolitique va se mêler à la toponymie autochtone et permettra d'aborder dans sa complexité la présence autochtone urbaine ancienne et actuelle.

Définition de l'art public

Au Québec, l'art public fait partie du quotidien d'une grande partie de la population urbaine et rurale, de façon volontaire ou non. Il demeure qu'autant dans l'esprit populaire que dans la littérature académique, la définition varie. Celle sélectionnée provient des documents officiels de la politique du 1%: « Le terme art public désigne l'ensemble des œuvres d'art situées dans des lieux d'accès public, extérieurs ou intérieurs. (...) Les œuvres peuvent être liées à leur site ou non, s'adapter à leur environnement en étant en harmonie ou en contraste avec celui-ci, selon l'intention de l'artiste³⁶. » Il peut sembler contre-intuitif que cette définition soit située comme point de départ dû à son imprécision et les termes généraux employés. Au contraire, cela correspond bien à la réalité quotidienne de ce type d'art, une sorte de mise en abyme des pratiques concrètes, artistiques, organiques et changeantes, qui jalonnent le territoire. Ce flou permet également une pluralité des instances de légitimation, interventions officielles ou officieuses, légales ou non. Le public de l'art public peut s'intéresser aux murales, aux performances, aux œuvres interactives (activées manuellement ou par le biais d'applications numériques), aux monuments historiques, aux jardins, etc. Cette définition ne circonscrit pas l'art public comme un style particulier, un type d'expression, dans une dualité esthétique-commémorative, comme objet de débat, mais plutôt selon trois variantes: la présence d'un.e artiste, d'un lieu d'exposition public (extérieur ou intérieur) et de l'œuvre même. Ce triptyque permet un désenclavement entre les différentes disciplines académiques et une ouverture constructive intersectionnelle pour inclure les particularités des arts autochtones qui peuvent se

³⁶ Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, Québec (Province). Direction des arts visuels, des musées et de l'intégration des arts à l'architecture. *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : Bilan des opérations 2002-2004*. Québec: ministère des affaires culturelles, 2004 : 5.

situer dans d'autres paradigmes que ceux allochtones. Elle permet aussi d'intégrer les degrés d'historicités des arts autochtones, longtemps ignorés par les instances de légitimation telles que les musées. Les distinctions entre genres et traditions sont incluses dans l'actualité artistique propre à cette catégorisation générale qu'est l'art public.

Au Québec, par un portrait sommaire, il y a deux instances pour le financement des arts : le ministère de la Culture et des Communications (MCC) et le Conseil des arts et des lettres (CALQ). Le premier est responsable des grandes orientations de la politique culturelle, des programmes concernant la culture de masse, le patrimoine, les équipements culturels et des ententes de partenariat avec les municipalités. Le ministère est présent dans quatre champs : les institutions muséales, la politique du 1 %, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et les associations et regroupements nationaux. Le CALQ, présent dans toutes les régions et sous la responsabilité de la ministre de la Culture et des Communications, est responsable de la majorité des programmes artistiques, soit le soutien, au Québec, au Canada et à l'étranger, des artistes et des organismes en arts visuels et en lettres³⁷. Concernant le milieu de l'art public, la majorité des commandes proviennent de la politique du 1%, les commandes murales passées dans le cadre de certains festivals comme MURAL ou commanditées par des organismes comme MU et les commandes du Bureau d'art public de la Ville de Montréal³⁸.

Dans les années 1960, le ministère des Affaires culturelles, ancêtre du ministère actuel, est fondé dans l'effervescence de la Révolution tranquille. Nationalisation, développement de

³⁷ Eve Lamoureux, « Art et politique, L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec. » (Thèse de doctorat, Université Laval, 2007), 103-104. <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/QQLA/TC-QQLA-24861.pdf>.

³⁸ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 43.

l'État québécois, utopie culturelle et artistique animent les projets de société. Comme le souligne Andrée Fortin, « la parole dans les années 1960 pose les contours du Nous québécois et ce faisant, contribue à le définir³⁹. » Dans la relation entre art et société, une dynamique de construction identitaire est présente : « Bref, si on peut comprendre une société à travers les œuvres qui y sont produites, celles-ci ont aussi un effet en retour sur le social. L'art propose une vision du monde dont les acteurs sociaux peuvent se saisir⁴⁰. » Ayant une multitude d'autres rôles que celui de simple miroir, l'art amplifie, explique, provoque, déconstruit ou contribue à l'identité québécoise. Fortin ajoute, « il ne suffit pas d'en analyser l'esthétique pour saisir la portée des œuvres; elles véhiculent un imaginaire : des projets, voire des utopies. Comprendre l'art d'une société à un moment donné, exige de saisir ces projets, ces utopies. Mais saisir ces utopies renseigne sur la société où elles se développent⁴¹. » C'est dans l'absence des artistes autochtones dans le milieu des arts que se révèlent que ce Nous est bien exclusif et la mémoire historique de ces Peuples est mise de côté. *In et extra-muros*, les œuvres autochtones ne sont pas exposées. Pourtant, le milieu est très fécond, une prolifération d'œuvres hors des murs du réseau muséal et des galeries s'est opérée durant cette décennie.

1.2 La politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics

C'est dans cette optique qu'en 1961, la politique du 1%, active sur l'ensemble de la province du Québec, est adoptée sous la responsabilité du ministère des Travaux publics. Une

³⁹ Andrée Fortin, « De l'art et de l'identité collective au Québec ». *Recherches sociographiques* 52, n° 1 (2011) : 56. <https://doi.org/10.7202/045833ar>.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

refonte importante a lieu en 1981 : le mandat est élargi et la responsabilité transférée au MCC⁴². La politique correspond à une volonté de décentralisation et d'augmentation de participation du public dans une visée de démocratisation culturelle. Cela implique de renforcer les mécanismes organisationnels, avec comme but d'élargir les réseaux fréquentés par les publics d'habitues pour favoriser une diversification des strates de la population ayant accès à la culture. Les œuvres sont très variées et proviennent de l'ensemble des disciplines artistiques. Elles prennent forme à travers une pléthore de matériaux et de médiums en tant que murales, peintures, sculptures, installations, mosaïques, verrières, etc. Statistiquement, il y a une prépondérance pour les œuvres 3D comme les sculptures. Frédérique Doyon souligne la diversité des emplacements des œuvres : « des lieux transitoires ou de rencontre, tels les places publiques et les parcs, les stations de métro, les lieux culturels, les établissements d'enseignement, les édifices gouvernementaux, les sièges sociaux et succursales d'entreprises, les établissements du réseau de la santé, de même que les équipements sportifs et communautaires⁴³. » Elle précise toutefois que la collection nationale compte peu d'œuvres médiatiques et interactives, « ces formes se butent parfois au "coût exorbitant" des systèmes informatiques et, surtout, à leur désolante obsolescence...⁴⁴ » Il est singulier à la province du Québec qu'autant une halte routière qu'un parc sur la montagne présentent une vitrine culturelle grâce à cette politique. Les principaux

⁴² Malgré des changements dans son historique, le mandat est demeuré presque inchangé : « Le gouvernement et toute personne qui obtient une subvention gouvernementale pour réaliser un projet de construction, d'agrandissement ou de réaménagement (comprenant un changement de vocation du lieu) et dont le coût est de 150 000 \$ ou plus, doivent réserver environ 1 % du coût total de leur projet pour l'intégration d'une œuvre d'art. » Gouvernement du Québec, « À propos de l'intégration des œuvres d'art aux bâtiments et lieux publics », 2022. <https://www.quebec.ca/culture/integration-oeuvres-art-public/a-propos-integration-oeuvres>.

⁴³ Frédérique Doyon, « Politique d'intégration des arts à l'architecture - Les 1% de la «politique du 1%», *Le Devoir*, 15 décembre, 2012. <https://www.ledevoir.com/culture/366456/les-1-de-la-politique-du-1>.

⁴⁴ *Ibid.*

objectifs sont de permettre une meilleure accessibilité des expressions culturelles au public, stimuler la création d'œuvres et faire connaître davantage les artistes actifs. Ce programme d'action culturelle est animé par un discours d'inclusivité pour permettre à un plus grand nombre de fréquenter les œuvres. Outre les exceptions, les données statistiques des dernières années démontrent un développement relativement homogène dans l'ensemble des régions administratives. Il demeure qu'un centre urbain tel que Montréal a une capacité d'accueil de projets d'envergure tels le réseau de transport du métro et le Réseau express métropolitain (REM), ce qui augmente considérablement la concentration de projets dans une région. Le processus d'acquisition enclenché par le Ministère varie en fonction de la vocation des lieux, le budget alloué et, si applicable, la création d'un comité de sélection responsable de la gestion des propositions d'œuvres. Pour appliquer, les artistes doivent être inscrits au Fichier des artistes gérés par le Ministère. Sur l'ensemble du territoire, plus de 3700 œuvres ont ainsi intégré les édifices et les places publiques depuis la création de la politique. L'ampleur du corpus démontre avant tout une volonté claire du Ministère d'affirmer l'importance de l'art public dans la construction identitaire et l'enrichissement patrimonial culturel d'une ville. En territoire montréalais, environ le tiers des œuvres d'art public provient de projets liés à la politique du 1%. Cependant, les statistiques concernant la représentativité des artistes autochtones sont alarmantes. L'étude exhaustive *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal* répertorie les œuvres autochtones dans les listes d'œuvres fournies (matériaux, emplacement, subventionnaire, région administrative, etc.) par le MCC⁴⁵ : « Parmi

⁴⁵ Ministère de la Culture et des Communications, *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts, Région 06 - Montréal, 1961-2015*. (Québec : ministère de la Culture et des Communications, 2016). https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/SIA_2015_Region_06.pdf.

les 591 œuvres réalisées entre 1961 et 2015 dans le cadre de la Politique d'intégration des arts (Politique du 1%) pour la région de Montréal (Région 06), nous n'en avons repéré que deux réalisées par des artistes autochtones : celle de Jusipi Nalukturuk (Inuit) au Musée McCord en 1992 et celle de Ludovic Boney (Huron-Wendat) en 2013 à l'hôpital de LaSalle⁴⁶. » En 2023, la Société de transport de Montréal et le MCC annoncent les lauréat.e.s pour les œuvres intégrées aux stations de métro de la prolongation de la ligne bleue. Parmi les cinq artistes, nous retrouvons Ludovic Boney et Nadia Myre⁴⁷. Étant en cours de réalisation, l'œuvre de Nadia Myre pour la station Anjou n'a pas été ajoutée au corpus de ce mémoire. Une réflexion des instances décisionnelles pour incorporer d'autres modes d'expression serait souhaitable pour s'arrimer aux productions et besoins du milieu artistique.

Malgré son importance dans le paysage culturel québécois, la politique du 1% n'est pas l'unique point de départ pour ces types d'œuvres. Un bon nombre de projets d'art public, notamment certaines murales, sont des projets financés par les arrondissements et municipalités. De nombreux organismes privés sont également responsables d'une variété d'initiatives qui se trouvent à orner les espaces publics (*Mu*, festivals variés, biennales, etc.) Par exemple, la murale médiatisée *Hommage à Obomsawin* par l'artiste Atikamekw originaire de Manawan Meky Ottawa ne fait pas partie de la collection municipale. Cette murale, réalisée dans l'arrondissement de Ville-Marie en 2018, est plutôt dans la collection *Les bâtisseurs culturels*

⁴⁶ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 44.

⁴⁷ Éric Clément, « Cinq artistes choisis pour les nouvelles stations », *La Presse*, 26 janvier, 2023. https://plus.lapresse.ca/screens/c9377b05-8f3a-4900-9e2e-ed2033c1a065__7C__0.html.

*montréalais*⁴⁸. Une autre œuvre intéressante est ATSA:KTA (At the Water's Edge), réalisée en 2007 dans le cadre du 50^e anniversaire de la voie maritime du Saint-Laurent par l'artiste Sondra Cross et Skawennati et commissionnée par Ryan Rice. Les artistes ont réalisé des panneaux expliquant les relations entre le fleuve et les Mohawks de Kahnawà:ke⁴⁹. Également, l'artiste Huron-Wendat Ludovic Boney a réalisé *Analyse séquentielle* (2014), *Réaction en chaîne* (2019) et *Modules A-B-C* (2022)⁵⁰. Pour faciliter l'accès au corpus d'œuvres d'art public provenant de différents propriétaires et initiatives, la ville de Montréal a mis en ligne *Art public Montréal*, en partenariat avec Tourisme Montréal, mettant en valeur un millier d'œuvres provenant de la collection ainsi que les initiatives privées. Par exemple, nous pouvons y découvrir les trois murales réalisées dans le cadre des biennales *Les Voix insoumises : Convergence anticoloniale d'artistes de rue : Ellen Gabriel & Mary Two Axe Earley, Tiohtià:ke unceded Haudenosaunee territory* par l'artiste Shanna Strauss (2014), *White supremacy is killing me* (2015) et *Notre existence ne sera plus jamais silencieuse. Cela nécessite ni explications, ni excuses, ni approbation* (2017) par l'artiste Jessica Sabogal. Avec ces exemples en tête, et par souci de développer une perspective juste sur le corpus étudié, il est pertinent de souligner que les pratiques non institutionnalisées, voire criminalisées comme le *street art*, l'art du graffiti, les pochoirs, les collages, etc., peuvent également être des outils d'expressions utilisés par les artistes et considérées dans la myriade de médiums pouvant être comprises comme de l'art public.

⁴⁸ Art Public Montréal. « Hommage à Alanis Obomsawin », Consulté le 3 mars 2022.

<https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/hommage-a-alanis-obomsawin/>.

⁴⁹ Skawennati. « ATSA:KTA (At the Water's Edge) », Site de l'artiste, S.d. Consulté le 1 août 2021,

<https://www.skawennati.com/watersedge/watersedge.html>.

⁵⁰ Ludovic Boney. « Art public », site de l'artiste, S.d. Consulté le 20 mars 2022,

<https://www.ludovicboney.com/artpublic2>.

Contrairement aux réseaux officiels, l'anonymat est partie intégrante de cette pratique transgressive qui prend l'espace urbain comme support à l'expression identitaire et créatrice.

1.3 Les œuvres commémoratives et artistiques ainsi que les modes de représentations

Dans les lignes suivantes, je vais aborder les deux distinctions : commémorative ou artistique, et celle concernant l'autoreprésentation et la représentation. À leur manière, ces catégories témoignent de la présence autochtone ancienne et contemporaine en sol montréalais et participent à la construction de cette identité dans l'imaginaire collectif. Un bref survol de ce patrimoine est éclairant pour cerner les traces de l'histoire coloniale parsemées à travers divers lieux sur l'île, ainsi que les représentations de cette altérité. Celles-ci peuvent être un tremplin propice pour aborder les pans de l'histoire méconnue ou habituellement transmise unilatéralement dans une narration favorable aux colonisateurs. Parmi des programmes de médiation culturelle et pédagogique possibles, des visites guidées organisées conjointement avec les organismes autochtones sont des initiatives constructives rejoignant plusieurs publics (groupes scolaires, touristes, etc.) autant locaux qu'internationaux. L'organisme Héritage Montréal, le Musée McCord ou encore le collectif Montréal Explorations organisent des activités de découvertes et des circuits guidés qui accompagnent la réflexion sur les enjeux concernant le patrimoine culturel et bâti. Le vide historique a des impacts dans chacune des deux catégories distinctives : peu d'artistes autochtones réalisent des œuvres publiques pérennes et les figures historiques sur les monuments sont stéréotypés ou instrumentalisés dans la narration coloniale. Cette dynamique de présence-absence autochtone dans les modes de représentation exposés dans l'espace public est éclairante sur la relation coloniale, de sa consolidation jusqu'à sa

contemporanéité. Les statistiques démontrant la faible place accordée aux artistes autochtones dans le milieu des arts trouvent écho à la faible représentation dans les monuments historiques également. Selon la Commission des lieux et monuments historiques du Canada (CLMHC), une sous-représentation des faits historiques autochtones est flagrante : « En fait, sur un total de 2021 lieux et monuments répertoriés en mars 2010, seulement 224 sont reliés à des événements, à des personnages ou à des sites historiques en lien avec l'histoire des Peuples autochtones. Sur ces 224 monuments, seuls 48 ont pour sujet un personnage historique amérindien important⁵¹. » De plus, selon ce recensement, les sculptures des artistes allochtones reconduisent une identité autochtone sous une « image ultra-stéréotypée, anhistorique et sans individualité⁵². » Le monument dédié aux principaux fondateurs de Montréal à la place d'Armes est particulièrement évocateur. La composition de la sculpture comprend Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, comme personnage principal à la posture triomphale au sommet d'un piédestal. À la base, quatre autres personnages sont présents : Jeanne Mance, Raphaël-Lambert Closse, Charles Le Moyne et un guerrier Iroquois. Comme le souligne l'ex-guide touristique Innue, Bérénice Mollen Dupuis, « l'Iroquois, c'est le seul qui n'a pas de nom, on l'appelle l'Iroquois⁵³. » Un travail de réécriture archivistique pour identifier le guerrier pourrait être une réponse plus culturellement adaptée à ce malencontreux anonymat. Ces éléments exercent une influence notable sur la construction identitaire chez le public, en plus d'être solidifiée par l'autorité historique. Un bas-relief illustre

⁵¹ Valérie Davoine-Tousignant, « Le stéréotype dans les monuments historiques : Le regard de Jeff Thomas et de Bill Reid sur la représentation et l'autoreprésentation autochtone dans l'espace public canadien. » (Mémoire de M.A. Université du Québec à Montréal, 2011), 1. Selon le répertoire des désignation liées aux Autochtones (juin 2011) et le répertoire des désignation d'importance historique nationale (mars 2010) <https://archipel.uqam.ca/4670/1/M12459.pdf>.

⁵² *Ibid.*, 2.

⁵³ Fanny Samson, « Ces lieux autochtones méconnus de Montréal », *Radio-Canada*, 23 Juin, 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1040100/lieux-autochtones-375-montreal-premieres-nations>.

une scène de combat, que l'ex-guide décrit ainsi : « Maisonneuve qui tire dans le visage du chef iroquois. C'est peu flatteur pour les Premières Nations. Et il n'y en a pas beaucoup, des représentations autochtones dans le Vieux-Montréal⁵⁴. » Ainsi, l'art public réalisé par des artistes autochtones permet d'offrir un contrepoids à l'anonymat et aux inexactitudes historiques. Cette affirmation identitaire s'exprime autant dans l'exploration de l'autoreprésentation qu'un imaginaire artistique décloisonné. L'histoire coloniale et histoire de l'art s'enchevêtrent, les artistes autochtones se réappropriant les modes de représentation par leur entrée dans le milieu de l'art public. Ils et elles participent à changer un système bâti sur leur oppression, et cette agentivité transforme ces lieux publics en espaces de résistance au projet colonial.

1.3.1 Dans l'attente.../ While waiting... de Nadia Myre

Par exemple, l'œuvre *Dans l'attente.../ While waiting...* de Nadia Myre joue avec les distinctions commémorative-artistique en monumentalisant les signatures des Chefs autochtones de la ratification de la Grande Paix de 1701. L'œuvre est issue d'un concours pancanadien et ne se retrouve donc pas dans la collection municipale. Au lieu d'un socle et de pierre taillée, c'est le bronze qui devient le matériau érigeant la narration historique. Par le prestige de l'endroit, l'une des entrées de la ville, puis par le montant accordé, environ un million, la sculpture est parmi l'une des réalisations d'art public autochtone les plus importantes depuis 50 ans⁵⁵.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Laurence Niosi, « Une imposante œuvre d'art autochtone à l'entrée de Montréal », *Radio-Canada*, 18 janvier, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1147640/nadia-myre-montreal-oeuvre-grande-paix-autochtone>.



Figure 1. Nadia Myre, *Dans l'attente...While waiting*, 2019, 25m.x14.5m., 12,7m.x5,1m., 4,2m.x2,0m., Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte.

Cet ensemble sculptural revisite un événement diplomatique majeur dans la relation coloniale entre les non-Autochtones et Autochtones, réunissant 39 Nations autochtones et comprenant environ 1300 délégués, ainsi que le gouverneur Louis-Hector de Callière, représentant de la monarchie française. Le but était d'entériner une entente de pacification, mettant fin à plus d'un siècle d'affrontements entre les Haudenosaunee, communément appelés les Iroquois, et les Français ainsi que leurs alliés. En plus de signatures papier, des cérémonies traditionnelles autochtones et des échanges de wampums ont eu lieu. L'œuvre de Nadia Myre, composée de 4 ensembles de sculptures en bronze représentant les signatures des différentes Nations autochtones, se trouve d'ailleurs près du lieu originel de cette entente. Les principaux signataires, les Haudenosaunee, forment une confédération de cinq Nations (Sénécas, Cayugas,

Oneidas, Onondagas et les Mohawks). Une sixième Nation, les Tuscaroras s’ajoutent par la suite. La préface de la soumission officielle de l’œuvre d’art est rédigée par Denys Delâge, historien autochtone : « La grande paix de Montréal de 1701, voilà un événement marquant de notre histoire trop longtemps occulté par l’héritage colonial d’une mémoire qui refoulait les Amérindiens⁵⁶. » L’œuvre sculpturale remédie à l’invisibilisation de ce pan de l’histoire et une réaffirmation de la présence à la fois ancestrale et contemporaine autochtone, et c’est un legs de l’effervescence des célébrations du 375^e anniversaire de Montréal.

1.4 La collection du Bureau d’art public de Montréal

À Montréal, la gestion de la collection municipale d’œuvres d’art public est assurée par le Bureau d’art public de la ville depuis 1989. Malgré une tradition artistique et urbaine datant du 19^e siècle, la création de cette institution démontre que l’art public est désormais considéré comme facteur important dans le développement culturel et le façonnement du paysage urbain. La Ville enclenche un processus de patrimonialisation⁵⁷ de ces œuvres; elle se place responsable de la sélection des œuvres constitutives de notre héritage culturel. Le processus de collection, d’appels d’offres, de conservation et de médiation culturelle lui incombe également. En 2022, la collection est composée de plus de 350 œuvres avec des médiums, des formats et des stratégies d’intégration à l’espace d’exposition très variés. Bien que la provenance des artistes est diversifiée, locale et internationale, une étude de la collection

⁵⁶ Denys Delâge, « Le 4 août 1701, la Grande paix de Montréal », BANQ, 2012, <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2278435>.

⁵⁷ Francyne Lord, « Préface de la commissaire à l’art public de la ville de Montréal », dans *Œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*, dir. Annie Gérin et al. (Montréal : Département d’histoire de l’art de l’UQAM et Ville de Montréal, 2010), 3.

gérée par le Bureau d'art public démontre une très faible présence d'artistes autochtones. Ces statistiques sont similaires à celles concernant la collection de la politique du 1%. En effet, seulement cinq artistes autochtones qui ont réalisé en totalité ou en partie une œuvre s'y trouvent. De plus, quatre de ces artistes ont été exposées pour le même endroit, le parc Jean-Drapeau: le totem Kwakwaka'wakw⁵⁸ de Tony et Henry Hunt, ainsi que la murale créée par les Inuit Elijah Pudlat Pootoogook et Kumakuluk Saggiak. Toutes deux ont été acquises en 1967 pour l'Expo '67 de Montréal, sur le thème de « Terre des Hommes ». La dernière acquisition est l'œuvre de la Société des archives affectives, à laquelle Nadia Myre a participé pour l'aménagement du CCMR en 2016. Toutefois, il est important de rappeler qu'elle n'a pas été la lauréate, et qu'il s'agit d'une collaboration. En 2022, *Renouée*, une œuvre exclusivement réalisée par Nadia Myre et seule lauréate, intègre la collection. Cet examen rétrospectif révèle donc la longue période, environ une cinquantaine d'années, où la collection du Bureau d'art public ne se voit pas enrichie d'une œuvre d'art réalisé par un.e artiste autochtone. La représentativité des différentes origines au sein de la collection fournie par le Bureau d'art public en 2019 est subdivisée en 5 catégories : Québécois et Canadiens (246 artistes - 69%), Autochtone (5 artistes - 1%), diversité culturelle (7 artistes - 2%), étrangère (94 artistes - 26%) et inconnu (7 artistes - 2%)⁵⁹. Il est frappant de constater un plus grand nombre d'œuvres dont l'identité de l'artiste est inconnue que d'origine autochtone. Depuis la fin de l'année 2020, le Bureau d'art public demande aux artistes participant aux projets d'œuvres d'art public de remplir un formulaire d'auto-identification, dans le but de recueillir des données différenciées. En ce qui concerne la politique du 1%, les statistiques

⁵⁸

⁵⁹ Isabelle Riendeau, Communication par courriel, 26 avril 2019.

concernant l'origine des artistes ne sont pas compilées. Tel que mentionné plus tôt, les artistes professionnels qui désirent réaliser une œuvre d'art public doivent être inscrits au Fichier des artistes. C'est à partir de cette base de données qu'ils sont sélectionnés et invités à soumettre une proposition d'œuvre d'art. Le Fichier regroupe tous les dossiers retenus lors de l'inscription ou de la mise à jour. Le Fichier est divisé selon les régions administratives du Québec et les groupes deux dimensions (2D) et trois dimensions (3D). Cette classification sert à analyser les dossiers en fonction des programmes d'intégration établis par le comité de la Politique. L'acceptation au Fichier des artistes se fait d'après le statut professionnel de la personne qui désire s'inscrire, comme il a été défini à l'article 7 de la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature*, ainsi que dans le contrat qu'il a conclu avec des diffuseurs⁶⁰. De ce fait, l'intégration des arts ne demande ni ne conserve d'informations concernant l'origine ethnique des artistes. Il est toutefois possible d'accéder à ces informations par une recherche laborieuse de cas par cas.

1.4.11 L'Expo '67 et les œuvres autochtones

Pour bien saisir la constitution de la collection municipale, il est éclairant de s'attarder aux mécanismes d'acquisitions propres à l'Expo '67. Cet événement d'envergure a été l'unique occasion préalable à 2015 d'intégration d'œuvres provenant d'artistes autochtones dans l'histoire de la collection. Elijah Pudlat Pootoogook et Kumakuluk Saggiak, originaires de Kinngait, Nunavut, ont été commissionnés pour la création d'une murale au pavillon canadien, Katimavik.

⁶⁰ Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale. *Loi sur le statut professionnel des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*. Chapitre S-32.01, section 1 à jour au 1er novembre 2021 (2021). LégisQuébec. <https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/S-32.01>.

Il s'agit d'une œuvre en bas-relief, dont les éléments figuratifs gravés à même le mur en plâtre étaient accompagnés de sculptures en stéatite (pierre à savon). Dans un court-métrage de l'ONF, les artistes-narrateurs expliquent qu'avec les mises en scène d'Inuit et d'animaux transposées en aplat, les Blancs du sud ont la possibilité de se familiariser aux modes de vie traditionnels et contemporains propres à leur nordicité⁶¹. Ils illustrent notamment une relation mère-fille et une histoire de chasse au phoque infructueuse. La contextualisation de l'époque indique une certaine incongruité avec les pratiques cinématographiques actuelles : l'utilisation d'un terme obsolète pour désigner leur culture ainsi que divers éléments scénaristiques discutables. Il est ardu de déterminer l'emplacement actuel de l'œuvre, le pavillon ayant été détruit à la fin des festivités. Pour le duo père-fils d'Henry et Tony Hunt, originaires de Fort Rupert en Colombie-Britannique, leur mât totémique Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) est l'unique vestige du pavillon des *Indiens*⁶² du Canada. Une restauration selon les techniques traditionnelles en 2007 a ravivé les couleurs rouge, vert et noir de ce mât d'une hauteur de 21,30 mètres : « Sculpté dans un mât de cèdre rouge, il comporte six figures mythologiques placées les unes au-dessus des autres : Gwa'wis (Corbeau de la mer), Gila (Ours grizzly et Saumon), Sisiutl (Serpent à deux têtes), Makhinukhw (Épaulard avec un phoque dans la gueule), Tsawi (Castor) et Numas (Vieil Homme)⁶³. » Ces

⁶¹ *Aki'name (On the Wall)*, réalisé par David Millar.(1968: ONF-NFB, 2022), DVD. Veuillez prendre note de l'utilisation du mot «Eskimo» dans ce film d'archive, un terme jugé offensant et désuet rejeté par le Conseil circumpolaire inuit en 1980.

⁶² Selon l'auteur Anichinabé Harvey A. McCue. « Indien. » *l'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. Article publié mai 11, 2020; Dernière modification mai 11, 2020. « Le terme « Indien » est désormais considéré comme obsolète et offensant ; toutefois, on y a historiquement eu recours pour désigner les Peuples autochtones en Amérique du Sud, centrale et du Nord. Au Canada, le terme « Indien » a également un sens légal. Il a en effet été utilisé pour désigner les identités légalement définies par la *Loi sur les Indiens*, notamment le statut d'Indien inscrit. Pour beaucoup d'Autochtones, le terme « Indien » confirme leur ascendance et protège leur relation historique avec la Couronne et le gouvernement fédéral. Pour d'autres, les dispositions de la *Loi sur les Indiens* ne définissent pas leur identité. »

⁶³ Art public - Ville de Montréal. « Henry Hunt, Tony Hunt, Totem Kwakiutl, 1967 », <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/totem-kwakiutl/>

artistes talentueux font partie des quelques sculpteurs spécialistes autorisés à réaliser des totems selon leurs Nations d'appartenance et les régulations culturelles en place. Comme le rappelle René R. Gadacz, les totems ont différentes fonctions : commémorative-mortuaire, héraldique, accueillant, commémoratif d'événements significatifs, guérison-éducation, de honte ou de protestation⁶⁴. Cette commande pour l'exposition universelle, qui souligne par le fait même avec le centenaire de la Confédération canadienne, est donc bien particulière. La pratique a été longtemps interdite par les lois coloniales, et les totems ont également été volés, détruits et relocalisés dans divers endroits ou musées à travers le monde. Le gouvernement fédéral a mis en place de multiples stratégies pour mettre à mal l'existence même de cette pratique intimement liée à la vitalité culturelle de ces Nations. Toutefois, à la suite de différentes mesures, le totem a été assimilé dans l'imaginaire populaire comme un élément intimement rattaché à l'identité canadienne. Comme l'explique René Gadacz, « bien que le totem ait été utilisé à tort comme symbole générique de l'identité canadienne au fil des ans, il est important de comprendre que ces monuments sacrés sont propres à certaines Premières Nations et ont donc une signification profonde pour ces peuples et leurs ancêtres⁶⁵. » Cela permet également de clarifier une certaine confusion consécutive de l'homogénéisation des identités autochtones pancanadiennes et à l'érection du totem effectué à l'est du pays : la confection traditionnelle des totems provient de la côte nord-ouest et de quelques Premières Nations. Fait intéressant, un autre totem par l'artiste Charles Joseph de la Nation Kwakwaka'wakw a été érigé devant le Musée des Beaux-arts de Montréal à l'occasion du 375^e anniversaire de Tiohtià:ke/Montréal. Les

⁶⁴ René R. Gadacz. « Mât totémique. » *l'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. 15 mars, 2007, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/totem>.

⁶⁵ *Ibid.*

artistes autochtones locaux ont toutefois exprimé un malaise compte tenu de la sous-représentation de leur production artistique dans le réseau muséal⁶⁶.

Ceci dit, le contexte de commande des œuvres pour l'Expo '67 constitutive de la collection du Bureau d'art public diffère grandement du contexte actuel. Il n'était pas régi à l'époque par les nouvelles politiques d'acquisition orientées par des stratégies d'ordre éthique et d'autodétermination, comme celles retrouvées dans les documents officiels de 2016 avec l'œuvre réalisée par l'artiste Nadia Myre. Selon Jane Griffith, ces célébrations de la nation sous un emblème œcuménique valorisaient plutôt une mise en scène idéologique favorable « aux enseignements coloniaux du centenaire (le pavillon du Canada, la chanson-thème de l'Expo, le train de la confédération et l'éducation systématique)⁶⁷. » Cependant, le Pavillon des Indiens, à l'image des mouvements contestataires autochtones des années 1960 (mouvement des femmes, Red Power, etc.), a été un lieu de résistance animé d'une volonté de rupture avec la narration nationaliste coloniale. Les artistes impliqués dans la réalisation du contenu du pavillon, George Clutesi, Norval Morriseau, Francis Kagige, Alex Janvier, Noel Wuttunee, Gerald Tailfeathers, Ross Woods et Tom Hill, ont chacun mobilisé diverses stratégies pédagogiques pour réfuter la narration coloniale. Ruth B. Phillips et Sherry Brydon la définissent en ces termes : « the venerable doctrine of progress through assimilation inscribed by official government policy, academic texts,

⁶⁶ Caroline Montpetit, « Art autochtone : 375 ans de résistance », *Le Devoir*, 18 mai, 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/499042/art-autochtone-375-ans-de-resistance>.

⁶⁷ Jane Griffith. «One Little, Two Little, Three Canadians: The Indians of Canada Pavilion and Public Pedagogy, Expo 1967 », *Journal of Canadian Studies* 49, n° 2 (2015): 171–204. <https://doi.org/10.1353/jcs.2015.0016> :171.

and museum displays⁶⁸. » Leur travail est consensuellement reconnu comme étant l'un des événements les plus marquants dans l'histoire de l'art autochtone récente.

1.4.2 La voie maritime du Saint-Laurent et la relation Canada-Kahnawà:ke

Par ailleurs, la construction même du site a contribué à façonner la relation actuelle entre la ville de Montréal et les communautés Kanien'kehá:ka. Ce fait historique est pertinent pour comprendre les enjeux relatifs à la gestion du territoire, ce qui englobe notamment les problématiques toponymiques abordées ultérieurement. L'île Notre-Dame est un territoire artificiellement construit dans le but de recevoir les installations architecturales de l'Expo au détriment de celui des Mohawks, puisque le plan d'aménagement de la voie maritime a entraîné un déplacement de population dans le plus vieux quartier résidentiel de Kahnawà:ke et une expropriation de 1,260 acre des terres de la réserve. Cette transformation d'envergure permise par les instances gouvernementales fédérales n'est pas sans écho aux innombrables autres déplacements, déportations et modifications des droits territoriaux imposés à l'ensemble des Nations dans l'histoire coloniale canadienne. Gerald Taiaiake Alfred met l'emphase sur les conséquences de la construction de la voie maritime du Saint-Laurent: « the most significant of government surrenders of Mohawk land in terms of both the sheer area involved and the long-term destructive impact on the Canada–Kahnawake relationship⁶⁹. » La création de cette parcelle

⁶⁸ Ruth B, Phillips et Sherry Brydon. « "Arrow of Truth": The Indians of Canada Pavilion at Expo 67 ». Dans *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, 27-47. Montréal: Presses de l'Université McGill-Queen's, 2011:28.

⁶⁹ Gerald Taiaiake Alfred. *Heeding the Voices of Our Ancestors: Kahnawake Mohawk Politics and the Rise of Native Nationalism*. Toronto: Oxford University Press, 1995:158.

de territoire *ex nihilo* constitue un des événements les plus marquants et a joué un rôle crucial dans la relation qu'entretiennent les communautés Mohawks avec leur territoire et la Ville de Montréal. Ainsi, une analyse des conditions de l'érection du totem met en lumière la complexité des narrations sous-jacentes à la rencontre entre les cultures et les inégalités structurelles. Dans une perspective sociale critique, l'ajout du totem de la collection d'art public dans la culture visuelle et son intégration parmi la mégastructure de pavillons est non seulement ironique, mais une superposition contradictoire dans une optique de souveraineté territoriale. En d'autres termes, l'Expo 67', tout comme le 375^e anniversaire de Tiohtià:ke/Montréal, ont été des célébrations coloniales d'envergure posant les jalons de notre définition d'une identité québécoise nationale qui ont stimulé la production d'art public. Ces deux événements, portés par un agenda de commémoration, ont été les moteurs pour l'agrandissement de la collection municipale.

1.4.3 Le 375^e anniversaire de Tiohtià:ke/Montréal, critiques autochtones des politiques de réconciliation dans un colonialisme d'occupation

Tout comme l'étude des mécanismes d'acquisitions pour l'Expo 67' est révélatrice d'aspects problématiques, le contexte de réconciliation du 375^e anniversaire est critiqué par de nombreuses voix autochtones. D'emblée, l'année de célébration est remise en question comme le déclare l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador : « Le 375^e de Montréal, c'est aussi le 6375^e des Premières Nations⁷⁰. » La célébration de l'histoire de ce territoire insulaire

⁷⁰ Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, « Le 375^e de Montréal, c'est aussi le 6375^e des Premières Nations », *Cision*, 17 mai, 2017. <https://www.newswire.ca/fr/news-releases/le-375e-de-montreal-cest-aussi-le-6375e-des-premieres-nations-622806133.html>.

a été un tremplin pour une diversité d'événements : spectacles, installations interactives, activités culturelles, etc. Certains projets sont éphémères, actifs pour la durée des festivités, tandis que d'autres marqueront le paysage urbain pour les prochaines décennies. Les deux interventions ayant eu lieu sur l'un des sommets du Mont-Royal comme legs du 375^e se joignent à de multiples autres. Parmi les actions médiatisées, le conseil municipal de Montréal a adopté à l'unanimité la Déclaration des Nations unies sur les droits des Peuples autochtones en août 2017 et un poste de commissaire aux affaires autochtones a été créé au sein de l'administration. Il y a eu l'ajout d'un symbole autochtone – l'emblème du pin blanc – au drapeau de Montréal⁷¹, et certains toponymes problématiques ont été discutés. Interrogée lors de l'inauguration du changement toponymique Tiohtià:ke Otsira'kéhne, la Cheffe Christine Zachary Deom, active dans de multiples projets organisés pour le 375^e anniversaire, accueille très positivement les gestes symboliques posés par la ville de Montréal : « It's as though someone went inside my heart and opened it; it's overwhelming. The fact that some city streets might be renamed, and that the flag will be modified to have an inclusive symbol, these are amazing things to be happening. I really have great hope for us all⁷². » Cet optimisme et enthousiasme partagé par plusieurs ne fait toutefois pas consensus. Plusieurs intellectuel.les, militant.e.s et artistes autochtones adoptent une position très critique par rapport aux actions gouvernementales, peu importe les paliers. Concernant le changement toponymique, le professeur adjoint Mohawk Michael Thohahoken Doxtater affirme que ce geste a résolument des aspects positifs. Toutefois, il réitère que la

⁷¹ Jeanne Corriveau, « Une place pour les Autochtones sur le drapeau de Montréal », *Le Devoir*, 14 septembre, 2017, <https://www.ledevoir.com/politique/montreal/507877/nouveau-drapeau-montreal>.

⁷² Ka'nhehsí:io Deer, «Montreal tour guide wants more Indigenous history incorporated into industry training», *CBC*, 8 novembre, 2018. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/montreal-tour-guide-wants-more-indigenous-history-training-1.4895920>.

réconciliation exige davantage de travail et d'implication pour assurer sa légitimité, la toponymie ayant un impact social limité : « The idea of renaming places is really in my view like gluing beads and feathers on the place. You know what I mean? Let's glue some beads and feathers on the place and now we're reconciled⁷³. » Avec l'utilisation superficielle de ces éléments iconiques, il relève les limites de ces actes symboliques dans un territoire non cédé.

Dans une perspective plus générale, le livre *Red Skin, White Masks : Rejecting the Colonial Politics of Recognition* (une référence directe à Fanon et son ouvrage *Peau noire, Masque blanc*) de Glen Coulthard est très éclairant sur le sujet de la renégociation de la relation coloniale. Selon l'auteur, le slogan du 375^e anniversaire, « métropole de la réconciliation » a un potentiel problématique⁷⁴. Parmi les sujets abordés, il analyse la mise en place des politiques de réconciliation dans un colonialisme d'occupation. Le chapitre « Seeing Red » aborde directement le contexte canadien où l'accent est mis sur une conceptualisation étatique de la réconciliation dans un cadre temporel précis; notamment, comment des expressions telles « Mettre le passé derrière nous », « tourner la page » font partie du vocabulaire employé par les instances gouvernementales. Coulthard avance que l'imposition des mécanismes de justice transitionnelle dans une situation qui ne l'est pas est problématique. C'est une caractéristique intrinsèque du colonialisme d'occupation; il est perpétuel. La « logique de l'élimination » de Patrick Wolfe, détaillant l'entreprise coloniale d'effacement des corps et des territoires autochtones comme

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Glen Coulthard, « Seeing Red, Reconciliation and Resentment », dans *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, (Presses de l'université du Minnesota, 2014): 105-129.
<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679645.003.0005>.

« "structure" rather than an "event"⁷⁵ » est particulièrement éclairante pour soulever les aspects problématiques de ces orientations politiques. Coulthard argue que ce processus est fait selon les termes de la société dominante : celle-ci démontre la volonté ferme de transformer la relation coloniale en une amitié cordiale, en paix sociale, ce qui gomme l'aspect structurel du colonialisme, impactant négativement les conditions socioéconomiques, la vitalité culturelle et spirituelle des communautés autochtones. Le propos de Taiaiake Alfred se prête bien à celui de Coulthard lorsqu'il affirme que ce jargon de réconciliation ainsi que les politiques mises en place érigent « a self-congratulatory version of Canadian history in which the settler is positioned as a "benevolent peacemaker"⁷⁶. » Il souligne le mécanisme d'autoréification propre aux célébrations nationales plaçant comme naturelle l'avènement de sa fondation. Par suite de l'analyse du contexte politique ayant été propice à sa création comme legs du 375^e anniversaire, les prochaines lignes portent plus en détail sur la première étude de cas, l'œuvre *L'Étreinte des temps*.

⁷⁵ Patrick Wolfe, « Settler colonialism and the elimination of the native », *Journal of Genocide Research* 8, n°4 (2006): 402. [10.1080/14623520601056240](https://doi.org/10.1080/14623520601056240).

⁷⁶ Alfred, Taiaiake, « Foreword » dans *Unsettling the Settler Within: Indian Residential Schools, Truth Telling, and Reconciliation in Canada*, dir. Paulette Regan (Vancouver: Presses de l'Université de Colombie-Britannique, 2010), ix.

CHAPITRE 2: LA SCULPTURE L'ÉTREINTE DES TEMPS

Lorsqu'il s'agit de décrire et d'analyser une œuvre d'art, il faut se souvenir que certaines dimensions appartenant à l'expérience vécue à la suite du contact direct ne se retrouvent pas dans les interstices du texte, aussi dense soit-il. Je vous enjoins donc, si les conditions géographiques le permettent, à fréquenter ce lieu artistique et naturel pour vivre ce rapprochement. Dans ce projet multifacette, la ville de Montréal s'est mandatée de développer ce lieu éloigné d'une philosophie fonctionnelle vouée à la simple locomotion, pour magnifier le patrimoine culturel et les paysages naturels. Jumelé à l'intervention artistique, le changement toponymique du lieu d'exposition s'inscrit dans un ensemble d'actions de « réconciliation » du 375^e anniversaire de la ville, tel que discuté dans le chapitre précédent. Pour bien saisir les complexités et impacts du projet, un retour dans ses origines administratives s'impose. Dans une approche transdisciplinaire, l'œuvre *in situ L'Étreinte des Temps* est analysée, calée sur la physicalité du construit et de son registre poétique pour ensuite en approfondir les dimensions politiques et tensions sociohistoriques. Cette étude de cas me permet une compréhension plus approfondie des dynamiques et autres structures constitutives du milieu des arts, afin que d'autres œuvres de cette envergure puissent être réalisées. Également, elle est une porte d'entrée pour explorer la démarche artistique des artistes, centrée autour du saule, des savoir-faire ancestraux de vannerie et de guérison botanique. Le récit de Hiawatha est également abordé, touchant à l'histoire politique autochtone et comme source d'inspiration de la symbolique du saule.

2.1 Contexte du projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR)

Le projet d'art public au parc Tiohià:ke Otsira'kéhne (autrefois parc du Sommet Outremont) a été commissionné par le Bureau d'art public de Montréal en 2016 sous forme de concours conforme à la politique du 1% pour le projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal (CCMR). L'œuvre est considérée comme l'un « des legs du 375^e anniversaire de Montréal⁷⁷. » Ce projet majeur a été financé par l'Entente sur le développement culturel de Montréal (2012-2015) et sa mise en œuvre assurée par le Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal (SGPV) de la ville de Montréal. Le site patrimonial déclaré du Mont-Royal est un territoire protégé qui comprend le parc du Mont-Royal, des cimetières, des institutions, des quartiers résidentiels et des espaces naturels. En reconnaissance avec la valeur patrimoniale du lieu, la Ville développe graduellement des projets de protection et de conservation. Le projet CCMR est présent dans le Plan de mise en valeur du Mont-Royal⁷⁸ de 1992, ainsi que dans le Plan de protection et de mise en valeur du Mont-Royal⁷⁹ de 2008. Entamée en 2007, la réalisation du chemin de ceinture permet une circulation piétonnière et/ou cyclable fluide et une revitalisation de certains secteurs considérés comme négligés. Les travaux de construction de cette boucle d'environ 10 km se sont échelonnés sur plusieurs années. Le parc du sommet d'Outremont a été créé par cessions de baux par la fabrique de la Paroisse Notre-Dame et l'Université de Montréal, et l'espace accessible à la population s'est enrichi de 23

⁷⁷ Ville de Montréal (Québec). *Une œuvre d'art intégrée au projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal et du parc du Sommet Outremont. Présentation au maire* (Québec : Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal. Service de la mise en valeur du territoire. Service de la culture, Août 2006),p.18.

⁷⁸ Ville de Montréal. *Plan de mise en valeur du mont Royal*. Montréal : Ville de Montréal, 1992.
<https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/3b1.pdf>

⁷⁹ Ville de Montréal. *Plan de protection et de mise en valeur du Mont-Royal 2008 - Projet*. Montréal : Ville de Montréal, 2008. <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/1a.pdf>

hectares⁸⁰. Le parcours structurant de la partie nord s'inscrit dans le projet de Parcours découverte du Mont-Royal pour faciliter les déplacements des usagers sur ce territoire. Particulièrement, les trois kilomètres des tronçons 4 et 5 du secteur du Chemin de la Polytechnique dans la partie nord du parc permettent l'unique accès au Troisième sommet, ou Sommet Outremont, officiellement ouvert au public après la réalisation des travaux. L'un des critères clés auquel le projet devait répondre était l'accessibilité universelle. Selon la définition de la Ville de Montréal, celle-ci permet « à toute personne d'exercer ses droits et de réaliser ses activités quotidiennes de façon autonome et sans entraves, quelles que soient ses capacités⁸¹. » En principe, les personnes en situation de handicap sont en mesure d'emprunter le chemin aménagé. Entre autres, les inclinaisons plus abruptes ont été corrigées pour assurer la sécurité des piétons et des cyclistes. Les impacts du respect des critères d'accessibilité universelle sont considérables, car ils déterminent les types de publics pouvant fréquenter l'œuvre *L'Étreinte des temps* située dans une clairière du Chemin de la Polytechnique. Le 19 juin 2015 marque le lancement du concours qui permettra au parc du Mont-Royal de recevoir pour la première fois en un demi-siècle une œuvre permanente. Intégrée dans le budget de ce projet d'aménagement du CCMR, l'œuvre doit être conforme aux exigences de la politique du 1% avec un budget de 764 296,31\$ (taxes, contingences et incidences incluses).

⁸⁰ Ville de Montréal (Québec). *Une œuvre d'art intégrée au projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal et du parc du Sommet Outremont. Présentation au maire.* (Québec : Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal. Service de la mise en valeur du territoire. Service de la culture, Août 2006)

⁸¹ Ville de Montréal. *Interventions En Accessibilité 2021.* Montréal : Ville de Montréal, 2021
<https://montreal.ca/sujets/interventions-en-accessibilite>.

En avril 2016, le choix des gagnantes est effectué, et la lauréate est le collectif artistique la Société des archives affectives, constitué de Véronique La Perrière M. et Fiona Annis⁸². Elles réalisent alors une sculpture en bronze moulé, un assemblage de branches de saule entremêlées dont la silhouette évoque un arbre courbé⁸³. Le poétique opusculé créé pour l'œuvre la décrit ainsi: « Planter un arbre, c'est croire en la continuité. *L'Étreinte des temps*, c'est en plus l'invention d'un arbre immortel, créé et construit à partir de la matière de l'arbre lui-même⁸⁴. » Le sujet de *L'Étreinte des temps* correspond tout à fait à ce qui inspire les créatrices, avec une attention particulière sur la rencontre entre les différentes temporalités portées tant par l'œuvre que le lieu d'exposition. L'antériorité territoriale autochtone est également abordée: « L'arbre doré est également un guide éclairé vers une foule de présences anciennes et nouvelles ; il nous invite à voir que notre passage en ces lieux s'entrelace avec ceux des esprits des temps passés qui habitent la montagne⁸⁵. »

⁸² Depuis 2010, « La Société des archives affectives est une entité vouée à la collaboration artistique, à la production d'archives affectives et à la conservation de savoirs périphériques. » Elles sont portées « par la création, le collectionnement et le sauvetage de ce qui est sous le joug de la disparition ou à la périphérie des consciences. (...) Suivant une méthodologie de travail basée sur la rencontre et la recherche tant théorique que poétique, son objectif est de créer des œuvres, ou des archives affectives, qui sauront résonner avec les générations passées, présentes et futures. » La Société des archives affectives. « La Société - *L'Étreinte des temps*. » La Société des archives affectives, 2019. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

⁸³ Les partenaires principaux indispensables à la réalisation de l'œuvre sont l'Atelier du bronze à Inverness, Williams Asselin Ackaoui inc. (WAA), Agro Énergie et Clodet Beauparlant, vannière professionnelle. Un film documentaire réalisé par Maxime Pelletier-Huot donne accès au processus de création et aux techniques employées dans la réalisation. Maxime Pelletier-Huot, *L'Étreinte des temps*, Studio Maxime Pelletier-Huot, 17 minutes, 2018, <https://lefifa.com/catalogue/letreinte-des-temps-2>.

⁸⁴ Anne-Marie Proulx, « Texte accompagnant *L'Étreinte des temps* ». Opusculé d'œuvre d'art publique de la Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et membre invitée Nadia Myre), 2019. https://affectivearchives.org/wp-content/uploads/2020/06/Anne-Marie-Proulx_etreinte.pdf.

⁸⁵ *Ibid.*



Figure 2. Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et Nadia Myre, *L'Étreinte des temps*, bronze, 2019, 5,2 mètres et 7,62 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Guy L'Heureux. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

Pour bien mener à terme ce contrat d'art public, Annis et La Perrière M. font appel à l'artiste Nadia Myre, pour une collaboration dès le début du processus. Il s'agit d'un geste tout à fait cohérent avec leur démarche, nomment-elles : « Avec la collaboration au centre de sa pratique, la Société des archives affectives cherche à créer les conditions favorisant des échanges entre différentes disciplines, cultures et époques⁸⁶. » Nadia Myre est une artiste autochtone incontournable dans le paysage artistique québécois et international. Toutefois, malgré son parcours professionnel impressionnant, son entrée dans le milieu des arts public n'a pas été facile. Ainsi, sa participation à l'intervention artistique sur le Mont-Royal permet d'aborder, entre autres, les pratiques artistiques issues de l'autochtonie à Montréal.

⁸⁶ *Ibid.*

Luc Fortin, ministre de la Culture et des Communications, a commenté l'implantation de l'œuvre: « La politique du 1 % démocratise l'art public et permet à la culture d'embellir notre quotidien. Notre gouvernement est persuadé que cette œuvre d'art public agrémentera l'expérience des promeneurs à la découverte de ce site exceptionnel, tant sur le plan culturel que sur le plan patrimonial⁸⁷. » De façon similaire, l'œuvre a été accueillie favorablement par le Conseil du patrimoine de Montréal et a également été présentée à la Table de concertation du Mont-Royal.⁸⁸ Parmi les activités organisées dans le cadre de l'inauguration, la conteuse, artisane et chanteuse Atikamekw Karine Echaquan était sur place pour raconter des récits de sa Nation et autres histoires autochtones au public. Echaquan est reconnue pour son habileté à transmettre les apprentissages provenant de son grand-père et autres enseignements de sa culture. Interrogée par la journaliste du *The Eastern door*, journal Mohawk de Kahnawà:ke, Echaquan rappelle un élément clé des cultures autochtones: « My role today is to give oral narratives, I am teaching people how to learn from legends. Legends served us to follow morals. I tell legends about different kinds of things: family connections, good values, as well as about racism, violence,

⁸⁷ Bureau d'art public-Ville de Montréal, « La Société Des Archives Affectives- *L'Étreinte des temps* », Consulté le 1 septembre 2020. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2016/12/la-societe-des-archives-collectives-letreinte-des-temps/>.

⁸⁸ Le jury responsable de la sélection des lauréates est composée d'une variété de 7 personnes ayant des spécialisations différentes. Plusieurs représentantes de différents paliers d'administration municipale étaient aussi présentes à l'occasion de l'inauguration de l'œuvre le 16 octobre 2019. En plus des trois artistes, de l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui, étaient présentes Stéphanie Rose (Cheffe de Division en art public), Marie-Claude Langevin (commissaire Bureau d'art public) ainsi que Marie-Josée Parent (conseillère associée à la culture et à la réconciliation avec les Peuples autochtones. Cabinet de la mairesse et comité exécutif). Il est à noter que depuis l'identité autochtone de Madame Parent a été remis en question et conséquemment son rôle comme première élue municipale autochtone. Plusieurs articles traitent de cette controverse. Source : Jeanne Corriveau, « Montréal: La conseillère Marie-Josée Parent se retire du dossier de la réconciliation », *Le Devoir*, 6 novembre, 2019. www.ledevoir.com/politique/montreal/566355/montreal-la-conseillere-marie-josee-parent-se-retire-du-dossier-de-la-reconciliation.

and more⁸⁹. » Elle était accompagnée d'Eveline Ménard, avec qui elle a conceptualisé un atelier d'échange interculturel pour discuter des manières dont les enseignements traditionnels oraux résonnent dans notre période contemporaine. Des parcours de découverte de l'héritage naturel et culturel ont également été organisés pour l'événement.

2.2 La nature sculpturale de l'œuvre et la composition en bronze

Outre le respect du budget alloué et des autres exigences bureaucratiques, les règlements principaux du concours élaboré par le Bureau d'art public sont divisés en trois critères; l'œuvre doit être de nature installative ou sculpturale, un architecte paysagiste doit être parmi les collaborateurs, l'œuvre doit être en dialogue direct avec son lieu d'exposition et une attention particulière doit être portée à l'expérience vécue par le public⁹⁰. Cette partie du mémoire décline et approfondit ces particularités. Selon le premier critère, l'œuvre doit être de nature installative ou sculpturale. *L'Étreinte des temps* s'érige organiquement au milieu d'une clairière (« chambre » selon le terme employé par les artistes), ses ramifications dorées se fondent dans la canopée et la végétation adjacente. Elle est constituée de plus de 600 branches de saule de différentes dimensions entrelacées coulées en bronze pour former un arbre magique, que l'artiste Anne-Marie Proulx décrit ainsi : « Ni mort ni vivant, sans âge, touchant à la fois au ciel et à la terre. Sans feuilles en toute saison, comme en attente infinie du renouvellement⁹¹. » Son tronc principal est

⁸⁹ Natalia Fedosieieva, « Making Time and Cultures Intertwine », *The Eastern Door*, 29 octobre 2019. <https://www.easterndoor.com/2019/10/29/making-time-and-cultures-intertwine/>.

⁹⁰ Québec (Province). Bureau d'art public. Service de la culture. *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public au Parc du « sommet Outremont »*, 14 mai 2015.

⁹¹ Anne-Marie Proulx, « Texte accompagnant L'Étreinte des temps ». Opuscule d'œuvre d'art publique de la Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et membre invitée Nadia Myre), 2019. https://affectivearchives.org/wp-content/uploads/2020/06/Anne-Marie-Proulx_etreinte.pdf.

formé de trois tiges dont la distance à échelle humaine invite le spectateur à pénétrer en son centre. Le point le plus haut de la structure principale est de 5,2 mètres et la largeur est de 7,62 mètres. Certaines branches forment des arcs complets touchant au sol par leurs deux extrémités tandis que d'autres n'ont qu'un point d'ancrage, pointant en hauteur. Le « vestibule » menant à la clairière est ponctué de plusieurs arcs de racines surgissant du sol. Le fini doré des racines identique à l'arbre est une continuité esthétique et formelle donnant une cohérence à l'ensemble. Les visiteurs ne peuvent accéder à cet endroit de façon motorisée et doivent parcourir le sentier de ceinture. Selon l'itinéraire choisi, les cimetières à proximité ajoutent au caractère sacré du lieu. Ayant baigné dans la nature pendant quelque temps, sillonnant la montagne et les beautés qu'elle offre en quatre saisons, ils et elles se retrouvent devant une étrange structure avec, tout près, un magnifique point de vue panoramique donnant sur le flanc nord de la montagne, le lac des Deux-Montagnes, les contreforts des Laurentides et l'écosystème du boisé Saint-Jean-Baptiste⁹². Comme il n'existe pas de sentier officiel menant à l'œuvre, les personnes l'atteignent à partir de la trajectoire de leur choix ou en empruntant les chemins de traverse présents.

Concernant le choix des matériaux, le bronze s'est imposé selon plusieurs préceptes. Tout d'abord, il est un métal abondamment employé dans la tradition commémorative et sculpturale depuis l'Antiquité. Ses propriétés permettent de pérenniser la mémoire tandis que cet alliage solide assure une résistance à l'érosion du temps. Toutefois, selon les structures de pouvoir coloniales, la noblesse et la postérité sont réservées aux personnages et événements qui réifient

⁹² Québec (Province). Bureau d'art public. *Concours par avis public pour une œuvre d'art du «Sommet Outremont»*, 21 avril 2015.

le récit national. Le dessein idéologique des monuments et des sculptures est un geste impérialiste et une stratégie pour le maintien de la mémoire politique. Le motif végétal réalisé par la Société des archives affectives et Nadia Myre ne perpétue pas du tout cette tradition réservée aux élites économiques et politiques. Leur utilisation du bronze renverse ces codes de représentation et investit la dimension mémorielle avec une proposition symbolique d'entraide et de rencontre interculturelle⁹³.

Également, selon l'expertise de la fonderie l'Atelier du bronze, la solidité ainsi que les contraintes du procédé de moulage font du bronze le métal de prédilection. Cette fonderie familiale située au village d'Inverness est reconnue mondialement et incontournable dans le paysage artistique québécois. C'est là que les trois artistes, en collaboration avec les employé.e.s, ont assemblé puis moulé la sculpture. Le documentaire de Maxime Pelletier-Huot décrit bien le processus créatif, la haute technicité et le savoir-faire nécessaire à la création de l'œuvre. Au fil du visionnement, doté d'une belle sensibilité poétique, nous sommes témoin de la cueillette, du tressage et de l'assemblage méticuleux des branches de saule de différentes dimensions d'origine sauvage et cultivée, guidée par les enseignements de Clodet Beauparlant, artiste

⁹³ À ce propos, les réappropriations symboliques liées au cuivre dans l'histoire de l'art autochtone contemporain sont très intéressantes. L'un des cas particulièrement évocateur est celui d'une cérémonie de bris d'un cuivre ou tlakwa guidé par le Chef héréditaire et artiste Beau Dick. Ces objets rattachés à l'équilibre économique et à la justice sont de la plus haute importance pour la nation Kwakwaka'wakw. Le geste de Dick est une réponse au génocide culturel et une stratégie d'humiliation du gouvernement fédéral. Judith Lavoie, « First Nations Chief to Perform Rare Shaming Rite on Legislature Lawn », *Times-Colonist*, 9 février, 2013. <https://www.timescolonist.com/local-news/first-nations-chief-to-perform-rare-shaming-rite-on-legislature-lawn-4578414>.

vannière.



Figure 3. Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et Nadia Myre, *L'Étreinte des temps*, bronze, 2019, 5,2 mètres et 7,62 mètres, Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

Nous sommes aussi familiarisés avec le procédé du modèle perdu, technique de moulage de précision qui permet de transférer les empreintes des moindres détails organiques sur les pièces finales. Par la fidélité aux motifs du réel, la dimension haptique est très présente, tout en préservant les textures de l'écorce et des nœuds sur le rendu final. Les arcs en matière végétale sont d'abord assemblés, fixés avec des éclisses (style de joint et méthode d'attache employée en vannerie) puis entièrement recouverts de cire avec minutie. La structure est ensuite découpée en une centaine de morceaux qui sont coulés individuellement et réassemblés par soudure. Cette technique de moulage permet de conserver les particularités esthétiques et l'unicité de l'œuvre, loin d'un procédé industriel uniformisant. En effet, la matière du modèle original est brûlée, rendant la reproduction du même exemplaire impossible. Soucieuses de leur impact

environnemental, les artistes ont valorisé cette méthode qui, en comparaison avec d'autres techniques semblables de moulage, limite grandement la production de déchets polluants et de résidus de transformation⁹⁴. Leur processus de conception se veut conséquent à leurs réflexions concernant la crise écologique qui redéfinit les relations avec les objets, produits en trop grande quantité et qui encrassent l'ensemble des écosystèmes. Ainsi, leur pratique sensible est adaptée afin d'imposer un objet anthropique au sein du Mont-Royal.

2.3 L'intégration des plantes médicinales et indigènes

Selon le deuxième règlement du concours⁹⁵, le partenariat avec une architecte paysagiste est obligatoire pour répondre aux exigences propres aux enjeux paysagers de ce lieu patrimonial. C'est l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui, associée principale de WAA et membre émérite de l'Association des architectes paysagistes du Canada et de l'Ordre des urbanistes du Québec, qui a collaboré avec la Société des archives affectives et Nadia Myre. Parmi les nombreux projets accomplis, elle a notamment travaillé sur celui du Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal, où elle s'est familiarisée avec les cultures autochtones⁹⁶. Elle a proposé des activités de médiation culturelle, avec l'avènement d'activités arboricoles sollicitant la participation citoyenne. Forte de son expertise d'une trentaine d'années et de ses expériences préalables avec les cultures autochtones, Ackaoui a réalisé un aménagement de la clairière en

⁹⁴ Véronique La Perrière M. et Fiona Annis. Entrevue réalisée par Stéphanie D.-Bédard. Montréal, 9 novembre 2021.

⁹⁵ Québec (Province). Bureau d'art public. Service de la culture. *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public au Parc du « sommet Outremont »*. Québec : Bureau d'art public. Service de la culture, 14 mai 2015.

⁹⁶ La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui*. Montréal, Document présenté à la Ville de Montréal, Montréal, 2016.

respect des plantes locales, en plus de l'intégration des plantes médicinales et des roches gabbro disposées stratégiquement pour le repos des visiteurs. Ces roches, décrites par Anne-Marie Proulx, incarnent la sagesse millénaire: « bien plus anciennes encore, les aînées de la terre, silencieuses, mais vivantes, prêtes à raconter les histoires d'autres temps aux jeunes pousses de l'achillée millefeuille, de l'aster ou du capillaire⁹⁷. »

Les végétaux ont été sélectionnés pour leurs propriétés médicinales et curatives. Pour citer quelques exemples, l'achillée millefeuille (*Anchillea Millefolium*) sert à une pléthore de remèdes (rhume, toux et autres problèmes respiratoires ainsi qu'à soigner les blessures et saignements), la capillaire du Canada (*Adiantum pedatum* L.) sert à traiter les maladies pulmonaires et l'aster (famille asteraceae) a des propriétés cicatrisantes et diurétiques⁹⁸. En plus de l'idée de transmission par « les aînées de la terre », les artistes mettent l'accent sur une continuité symbolique avec les savoir-faire botaniques et médicaux des Nations autochtones. L'artiste Véronique La Perrière M. souligne que « la montagne n'est pas un lieu ordinaire à Montréal. Avoir la possibilité d'y intervenir est un privilège, mais aussi une responsabilité⁹⁹. » L'une des citations les ayant nourries pour déployer la charge poétique de l'œuvre provient du livre semi-fictionnel *Onon:ta* consacré à la montagne : « Quelques-uns d'entre nous se cachent au plus profond des bois et, en une silencieuse et persistante protestation, apprennent le nom

⁹⁷ Anne-Marie Proulx, « Texte accompagnant *L'Étreinte des temps* ». Opuscule d'œuvre d'art publique de la Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et membre invitée Nadia Myre), 2019. https://affectivearchives.org/wp-content/uploads/2020/06/Anne-Marie-Proulx_etreinte.pdf.

⁹⁸ La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui.* Montréal, Document présenté à la Ville de Montréal, Montréal, 2016.

⁹⁹ Clément Éric. « Une nouvelle sculpture sur le Mont-Royal. » *La Presse*, 2 mars 2017. <https://plus.lapresse.ca/screens/886e78af-aa8c-46b8-b69f-61ea0f49d6bf%7C6tjDle3HcCQi.html>.

des choses en train de disparaître¹⁰⁰. » Myre, La Perrière M. et Annis intègrent ainsi cette relation entre humains et plantes dans la démarche globale de leur œuvre et son environnement d'exposition. Comme le souligne Nancy J. Turner, « for the Indigenous peoples of Canada, plants are not only of utilitarian importance but also hold a place of honor, as reflected widely in traditional narratives, ceremonies, and day-to-day teachings that persist in the present¹⁰¹. » L'intégration de ces savoir-faire sur les plantes indigènes et leurs propriétés par les institutions religieuses et autres personnels soignants pour assurer la survie des colons à la suite du contact est un fait commun. Sans nourrir le stéréotype de « Bon Sauvage¹⁰² », caractérisé par une hospitalité généreuse et une transmission enthousiaste de leurs connaissances botaniques, géographiques, cynégétiques, etc., il demeure que sans la transmission des traitements développés par les Peuples autochtones, l'avenir des premiers colons s'annonçait plus qu'incertain. Le titre de l'œuvre contient donc une référence à cette transmission interculturelle et intergénérationnelle. Selon l'opuscule accompagnant l'œuvre, celle-ci « invite le temps présent à s'enlacer à tous les hiers et les demains qu'il faut soigner et conserver¹⁰³. » Les choix stylistiques et de matériaux démontrent que *L'Étreinte des temps* s'imbrique magnifiquement

¹⁰⁰ Monette cité dans La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui*. Montréal, Document présenté à la Ville de Montréal, Montréal, 2016 : 1.

¹⁰¹ Nancy J, Turner ed. *Plants, People, and Places: The Roles of Ethnobotany and Ethnoecology in Indigenous Peoples' Land Rights in Canada and Beyond*. McGill-Queen's Indigenous and Northern Series, 96. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020: 1.

¹⁰² François-Marc Gagnon. *Ces hommes dits sauvages : L'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*. Montréal: Libre Expression, 1984, 54, 75.

¹⁰³ La Société des archives affectives. « Archives - *L'Étreinte des temps*. » La Société des archives affectives, 2019. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

dans cet écrin de verdure. Les artistes la décrivent ainsi : « L'arbre, rappelant la forme d'un saule pleureur, s'impose comme une invitation à la méditation et au temps suspendu¹⁰⁴. »

2.3.1 Le saule, de ses propriétés médicinales au savoir-faire ancestral de la vannerie

Le saule a été sélectionné comme médium grâce à ses propriétés médicinales et son utilisation pour le savoir-faire ancestral autochtone de la vannerie. De la famille des Salicacées, il est un remède contre la douleur avec des effets analgésiques et fébrifuges. Le principe actif, salicine ou acide salicylique contenus dans son écorce, sera synthétisé puis graduellement intégré dans la pharmacopée de la production industrielle¹⁰⁵. Aujourd'hui commercialisé sous plusieurs marques et omniprésent dans nos pharmacies personnelles, ce remède ancestral est la manifestation du vaste et complexe savoir botanique des cultures autochtones. Bien qu'il ne soit pas issu de cette zone géographique précise, le saule est reconnu par les artistes comme le « gardien des rivages et comme source d'apaisement. Le réseau de ses racines stabilise le sol, réduit l'érosion et permet de purifier la terre où il se déploie¹⁰⁶. » Cet arbre est bénéfique pour l'ensemble de son écosystème, des racines jusqu'à sa cime. Le rapport dialogique entre le lieu d'exposition et la composition arboricole de l'œuvre est donc très fort, en regard de leur nature végétale et leurs propriétés médicinales. L'emplacement physique *in situ* participe à l'élaboration d'une expérience géopoétique en plus d'une préservation des plantes médicinales à l'aide d'une

¹⁰⁴ La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui*. 10.

¹⁰⁵ Roger Vick. «Saule.» *l'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. Article publié mai 11, 2020; Dernière modification mai 11, 2020.

¹⁰⁶ La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui*. 7.

sensibilité aux éléments paysagers. De concert avec l'intervention du changement toponymique du parc, ces éléments contribuent à l'actualisation de la culture autochtone et un rappel historique de la vie à Tiohtià:ke.

Centrale dans la démarche artistique, la technique de vannerie consiste à l'aide de différents nœuds et techniques à tresser diverses matières végétales et organiques pour créer des objets, meubles et autres. Cet art millénaire peut s'exprimer avec un but esthétique, utilitaire, symbolique ou encore un amalgame des trois types d'expression. Tout comme les tiges entortillées la constituant, *L'Étreinte des temps* entrelace ces trois différentes potentialités. L'artiste Fiona Annis le souligne: « plus que la théorie, c'est l'idée de travailler avec un matériel spécifique, de travailler avec le saule et sa symbolique pour rendre hommage à l'histoire du lieu¹⁰⁷. » Ainsi, la matérialité du bois et ses contraintes formelles ont guidé la composition de l'œuvre et formé une grande part de l'inspiration dans la démarche artistique. À cet effet, l'expertise de l'artisane-vannière Clodet Beauparlant a permis de relever plusieurs défis techniques et de conceptualiser une structure autoportante, jouant avec les impératifs de gravité et de solidité. Les limites de la manipulation, de la mise en forme et des clés d'assemblages sont tout à fait maîtrisées. Forte de ses décennies de pratique, elle a d'ailleurs développé une relation intime avec la matière. L'auteure Robin W. Kimmerer, membre de la Nation Potawatomi, explique que selon les enseignements de la vannerie autochtone traditionnelle, chaque étape est comprise dans une relation de réciprocité depuis la cueillette de la matière jusqu'au produit fini. Si les méthodes de récolte varient selon les traditions culturelles, le respect de la plante et de son

¹⁰⁷ Véronique La Perrière M. et Fiona Annis. Entrevue réalisée par Stéphanie D.-Bédard. Montréal, 9 novembre 2021.

environnement est une constante. Son livre *Braiding Sweetgrass* aborde les systèmes épistémologiques autochtones, les connaissances scientifiques et son vécu: « an intertwining of science, spirit and story¹⁰⁸. » De la même façon, autant sur le plan symbolique que formel, *L'Étreinte des temps* partage des similitudes par l'enchevêtrement entre les sciences occidentales et autochtones, ainsi que le vécu des artistes. Nadia Myre intègre souvent ces plantes sacrées dans sa pratique artistique, notamment lors de certaines expositions de *The Scar Project* (2005-2013), au cours duquel des sacs de médecine contenant du tabac ou du cèdre étaient offerts au public¹⁰⁹. Sans établir d'équivalence avec les enseignements autochtones, la pratique de Clodet Beauparlant est fondamentalement ancrée dans « un contact avec la terre¹¹⁰ » et le respect profond et intime envers la plante. Tout comme le foin d'odeur, la cueillette humaine permet la régénérescence de la plante dans le cas du saule cultivé; il est cependant impératif de suivre le rythme des saisons et de croissance des plantes. La transmission est également une partie importante dans sa pratique, avec la mise en place d'ateliers de fabrication.

2.4 L'oralité et le récit de Hiawatha dans la démarche artistique

Dans le document présenté à la ville dans le cadre du concours, les artistes citent le récit de Hiawatha comme source d'inspiration « pour évoquer poétiquement l'histoire du site comme

¹⁰⁸ Robin W. Kimmerer, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*. Minneapolis, Minnesota: Milkweed Editions, 2013. Le titre fait référence au foin d'odeur (sweetgrass) autre espèce clé utilisée dans la vannerie et pour ses propriétés médicinales. *Wiingaashk* en *anishinaabemowin* est l'une des quatre plantes sacrées (sauge, cèdre, tabac). Le mythe de création rapporte que, coincé dans le poing de *Skywoman* dans sa chute originelle, le foin d'odeur est parmi les premières espèces à pousser sur terre. Ce récit cosmogonique est présent dans plusieurs Nations autochtones.

¹⁰⁹ Gina Antonozzi, « Orison », Opuscule de l'exposition Orison de l'artiste Nadia Myre à la galerie Oboro. 2014. https://e-artexte.ca/id/eprint/26056/1/opuscule_N_Myre_en.pdf

¹¹⁰ Julien Fréchette, *La mémoire du geste. Métiers & Traditions, Clodet Beauparlant, vannière*. Canal Savoir, 5:50, 10 avril, 2017, <https://metierstraditions.com/une-serie-de-savoir-faire-dici/>.

lieu de rencontres, d'échanges et de réconciliation » avec notamment une reprise de la symbolique du saule et les actes héroïques de Hiawatha¹¹¹. À ce sujet, le collectif d'auteur.e.s du recueil de récits *Terres de Trickster* expriment avec justesse l'importance de la culture orale: « De tels récits, il faut le dire, obligent. Sans compromis, ils nous ont enjoint à nous faufiler dans des cosmogonies qui, même si elles s'élaborent près de nous, exigent un effort de rapprochement¹¹². » En effet, être en contact avec ces récits engage une mise en perspective des mythologies occidentales basées sur un rapport colonial avec le territoire et les peuples, en offrant des fragments d'univers de leur culture et de leur système politiques et de valeurs. Dans le document *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, la totalité des artistes autochtones interrogés « affirme que leur héritage culturel entre en ligne de compte dans leur pratique artistique. Ils mettent tout particulièrement l'accent sur la cosmologie autochtone et sur la question de l'oralité et du récit (*storytelling*) (...)»¹¹³. » Lors de l'élaboration préparatoire conceptuelle de l'œuvre, l'artiste Nadia Myre a mentionné la légende de Hiawatha, « ce héros légendaire et pacificateur qui contribua à l'unification des nations de la confédération des Iroquois¹¹⁴. » Par suite de ce remue-méninge, les artistes ont intégré ce symbolisme d'unification et d'étreinte dans leur démarche artistique. Comme le rappelle Karine

¹¹¹ La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui.* Montréal, Document présenté à la Ville de Montréal, Montréal, 2016, 7.

¹¹² Joséphine Bacon, François Gagnon, Cardinal Cliff, Martin Alexis, Catherine Voyer-Léger, Moe Clark, Natasha Kanapé Fontaine, and Pascale Bonenfant. *Terres De Trickster: Trickster Otaski = Akin Kadipendag Trickster = Kuekuatsheu = Teshakoierónnions = Wiisagejaak = Lands of Trickster.* Montréal: Possibles éditions, 2014 : xiii.

¹¹³ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal.* (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 48.

¹¹⁴ La Société des archives affectives, *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui.* 10.

Echaquan, lors de l'inauguration de l'œuvre, les récits sont indissociables des cultures autochtones¹¹⁵. L'ethnologue Henry Rowe Schoolcraft (1793-1864) a retranscrit, pour sa part, ce récit de la tradition orale, avec plusieurs réinterprétations et éditions de la source originale. Bien que les questions de transcriptions et d'éditions lorsque la langue se couche sur le papier constituent un sujet très riche, traversé de multiples problématiques, il demeure que je m'appuie sur cette version du récit comme source écrite légitime, vu ses concordances avec l'historique autochtone, et que Nadia Myre elle-même le cite dans le document de présentation de l'œuvre, fait pour le concours de la ville.

Dans l'ouvrage paru en 1856, plusieurs passages réfèrent au saule comme symbole rassembleur. Schoolcraft décrit Hiawatha pour le peuple Iroquoien et Manabozho pour le peuple Anichinabé selon la version des Chippewas du lac Supérieur relatée en 1822: « He is regarded as the messenger of the Great Spirit, sent down to them in the character of a wise man and a prophet. But he comes clothed with all the attributes of humanity, as well as the power of performing miraculous deeds¹¹⁶. » Les péripéties vécues par ce personnage mythique sont racontées à l'intérieur des tentes d'hiver, mettant en scène son courage, son ingéniosité et son fabuleux combat contre le puissant Misshikinabik, le prince des serpents, symbole maléfique. Dans un récit particulier, il est reconnu pour avoir utilisé les branches du saule comme invitation aux Animaux de la forêt à un grand festin en période de rareté de nourriture¹¹⁷. Toutefois, c'est son éloquence et son intelligence politique qui constituent le cœur des récits le concernant.

¹¹⁵ Natalia Fedosieieva, « Making Time and Cultures Intertwine », *The Eastern Door*, 29 octobre 2019. <https://www.easterndoor.com/2019/10/29/making-time-and-cultures-intertwine/>.

¹¹⁶ Henry R. Schoolcraft. *Myth of Hiawatha and Other Oral Legends Mythologic and Allegoric of the North American Indians*. Philadelphie: J.B. Lippincott, 1856,2. <https://www.canadiana.ca/view/oocihm.43244>

¹¹⁷ *Ibid.*, 48.

Hiawatha est l'un des sages à l'origine de la Confédération Haudenosaunee, des Six Nations, dont le premier rassemblement a eu lieu sur les rives du lac Onondaga. Il a élaboré stratégiquement une unification des différentes nations iroquoises ainsi que des instructions pour l'expulsion des ennemis du territoire. Il a participé activement aux réunions, adressant ses conseils aux interlocuteurs réunis. La formation de cette confédération est l'un des événements les plus marquants dans l'histoire autochtone et coloniale. Le wampum réalisé à partir de cet événement est devenu un drapeau conçu par Louis Karoniaktajeh Hall, symbole national des Haudenosaunee. Après avoir performé ce rôle des plus hauts dignitaires, il est rapporté que Hiawatha a rejoint le Grand Esprit porté par son canot magique, son rôle terrestre ayant été accompli. Il est particulièrement évocateur que ce personnage mythique iroquois soit intégré dans la démarche artistique de l'œuvre située en territoire mohawk non cédé. Sa mention participe à réactualiser des éléments de cette culture, tant sur le plan de l'organisation politique, de l'antériorité territoriale que des connaissances botaniques. Également, au point de vue de la symbolique, l'artiste Véronique La Perrière M. évoque clairement « comme notre projet touche à cette idée de rencontre, de points d'échange, c'est une histoire qui partage un bon écho avec notre travail¹¹⁸. » L'intervention artistique effectuée dans la clairière déploie de multiples façons la force évocatrice des concepts d'étreinte entre cultures, de liant d'humanité.

Pour donner suite à l'analyse de l'œuvre, dans le prochain chapitre, je vais élargir le corpus d'étude et approfondir davantage les spécificités de l'art public autochtone. Un retour historique sur l'évolution de l'histoire de l'art et ses mécanismes permet de bien étayer les

¹¹⁸ Entretien avec Véronique La Perrière M. et Fiona Annis, le 9 novembre 2021.

paramètres de l'autochtonisation spatiale sur le Mont-Royal et les façons dont celle-ci participe à l'imaginaire propice à une résistance décoloniale. Le portrait actuel du milieu des arts est également pertinent pour comprendre les types de réception des productions artistiques autochtones et le soutien destiné aux artistes autochtones.

CHAPITRE 3 : L'ART PUBLIC AUTOCHTONE

Si les arts publics autochtones et non autochtones cohabitent désormais dans une histoire de l'art plurielle contemporaine, il s'agit d'un constat bien récent sur les productions matérielles artistiques à la suite de plus de cinq siècles de contact. La statistique alarmante démontrant une sous-représentation criante dans la collection du Bureau d'art public de Montréal a été le point de départ d'une étude rétrospective des pratiques de collectionnement et d'acquisition des productions autochtones. Issues de diverses régions du territoire, celles-ci sont indissociables de leurs cultures d'origine et sont un puissant vecteur de transmission, d'expression et d'autodétermination. Avec un recul historique, il est indéniable que ces dernières ont été profondément bouleversées tout au long du processus de colonisation. Depuis la période précontact, de nombreuses redéfinitions sur la nature de ce type d'objet ont eu lieu, par les artistes et les théoricien.nes. Se pencher sur les arts publics autochtones exige d'abord un exercice de définitions, étant donné les changements advenant selon les contextes sociohistoriques. Les différences épistémologiques, ontologiques et culturelles sont considérables entre les cultures autochtones et allochtones notamment sur la relation avec l'art. À bien des égards, le milieu des arts généraux et celui des arts publics sont des vases communicants. Les analyses du premier sont utiles pour comprendre les enjeux de la sous-représentation des œuvres d'art public autochtone dans le milieu des arts publics. Si les musées ont longtemps fermé leurs portes aux artistes autochtones, les espaces publics sont encore des territoires à (ré)occuper. Malgré sa carrière bien établie et une ouverture récente aux propositions autochtones, Nadia Myre a eu de la difficulté à intégrer le milieu des arts publics, et

nombreux de ses collègues autochtones font face à des obstacles semblables. Ce chapitre aborde, en premier lieu, l'histoire de l'art basé sur différents mécanismes d'exclusion des arts autochtones. Un survol sociohistorique dévoile des informations pertinentes pour tenter de comprendre l'état actuel du milieu des arts, et une réflexion sur le rôle de l'art pour l'ensemble des sociétés impliquées dans la relation coloniale s'amorce, dont la pertinence trouve écho dans la période contemporaine. En deuxième lieu, j'explore la politisation de l'espace d'exposition, des murs blancs des musées jusqu'aux espaces extérieurs, tel que le parc Mont-Royal. Sa fondation et son usage contemporain permettent d'aborder les relations au territoire allochtone et autochtone, concept approfondi davantage dans le chapitre sur la toponymie. En troisième lieu, les causes possibles de la sous-représentation des artistes autochtones sont discutées. Du racisme systémique aux contraintes d'authenticité, plusieurs pistes de réflexion sont entamées. À cette fin, les travaux de la chercheuse Mohawk Lee-Ann Martin sur le racisme et le « tokenism » dans le milieu de l'art offrent des cadres d'analyses pertinents pour explorer les limites de ces initiatives d'inclusion. Pour terminer, je vais détailler les initiatives de la ville de Montréal pour soutenir les artistes autochtones actifs dans le milieu d'art public et autres réseaux.

3.1 Les définitions de « l'art »

Le commissaire et sociologue Wendat Guy Sioui Durand pose, pour sa part, les bases des réflexions sociohistoriques sur l'art autochtone lorsqu'il souligne qu'il n'y a pas de terme unique et précis pour désigner l'« art » dans la langue wendate. Il a abordé ce phénomène linguistique répandu dans les différentes familles de langues autochtones algonquines et iroquoiennes lors d'un colloque présentant Ohtehra', une plateforme en ligne d'éducation sur l'art autochtone

canadien et québécois¹¹⁹. Cette différence ontologique met en lumière les paradigmes culturels différents et la richesse des modes d'expressions (médiums, stylistiques, etc.) plutôt d'indiquer une dichotomie incommensurable sans pratiques communes. Il est possible de cerner les objets d'étude, tel que le suggèrent Janet Berlo et Ruth Phillips, malgré qu' « il existe inévitablement une zone transculturelle floue¹²⁰. » Historiennes de l'art spécialisées en arts autochtones, Berlo et Phillips précisent qu'historiquement, il existait tout de même « bon nombre de critères de "l'art" occidental : le savoir-faire dans l'emploi des matériaux, l'habileté dans l'utilisation des conventions stylistiques et les capacités individuelles d'invention et de conceptualisation¹²¹. » Dans les traditions autochtones, les distinctions d'ordre autre qu'esthétique sont nécessaires :

D'autres propriétés ou connotations, autres que visuelles, sont importantes. Parmi celles-ci, la solidité, susceptible d'assurer l'utilité fonctionnelle; le respect des impératifs rituels dans la collecte des matériaux bruts; le pouvoir inhérent d'un objet conçu lors d'un rêve ou la fréquence de son utilisation lors d'une cérémonie. ¹²²

Plusieurs de ces caractéristiques se retrouvent directement dans les impératifs de réalisation des œuvres d'art public. Pour un rare cas, *L'Étreinte des temps* a même inclus le respect rituel dans la collecte des matériaux bruts pour le saule, pratique toutefois exceptionnelle à ce projet. De fait, les paradigmes différents ne prennent pas en compte que ces considérations extraesthétiques, et l'arrivée des Européens, ont violemment changé l'ensemble des concepts artistiques. Il est ardu d'étudier l'histoire de l'art autochtone dans une perspective éloignée d'une périodisation chronologique eurocentrée avec son lexique propre (traditionnel, contemporain,

¹¹⁹ Guy Sioui Durand, « Lancement du MOOC Art autochtone Jean-Philippe Uzel, Guy Sioui Durand », communication présentée au YÄ'ATA Art Total Autochtone, Sherbrooke, 26 - 30 septembre 2022.

¹²⁰ Janet Catherine Berlo et Ruth B Phillips, *Amériques Du Nord : Arts Premiers* (Paris: Albin Michel, 2006), 15.

¹²¹ *Ibid.*, 17.

¹²² *Ibid.*, 17.

moderne, etc.) Dans les sociétés traditionnelles, l'art est imbriqué de façon complexe dans toutes les sphères de la vie. L'historienne de l'art Mohawk Deborah Doxtator rappelle que « la notion même d' "art", étroitement identifiée à celle d'un objet autonome, matériel, fragmente l'intégrité des systèmes d'expression autochtones dans lesquels les objets matériels constituent des jalons qui relient les personnes entre elles et des métaphores d'idées fondamentales au sein des cultures autochtones¹²³. » Du fait de ces ramifications avec des aspects spirituels, d'esthétisme, de fonctionnalité, le concept artistique échappe à la binarité euro-américaine d'objet utilitaire-artistique, artisanat-art, ou profane-sacré. Des peintures rupestres aux murs très chargés visuellement des cabinets de curiosités en passant par le *white cube* des galeries jusqu'aux installations dans les espaces publics, les productions artistiques autochtones échappent à la ligne de partage des genres et des classifications stylistiques du fait de leur nature complexe. Dans la mise en relation épistémologique, ce n'est pas le statut d'œuvre d'art en soi qui est problématisé, mais plutôt la réduction de son rôle social. Comme l'énonce Dana Lee Claxton,

Contemporary Native art presents aesthetic and political strategies that do not conform to the categories usually assigned to it. When the Native artist speaks as the author rather than the bearer of (an other's) meaning, she or he precipitates an epistemological crisis, which exposes the fundamental instability of those knowledges that circumscribe the social and political place of colonized peoples¹²⁴.

L'hybridité intrinsèque de ces créations demande donc un détachement de la tradition strictement visuelle aux exigences formelles pour mobiliser tous ses aspects immatériels.

¹²³ Doxtator citée dans Janet Catherine Berlo et Ruth B Phillips, *Amériques Du Nord : Arts Premiers* (Paris: Albin Michel, 2006), 246.

¹²⁴ Dana Lee Claxton, « Red woman white cube: First Nations art and racialized space » (Mémoire de M.A., Université Simon Fraser, Vancouver, 2007), 77, <https://summit.sfu.ca/item/2569>.

3.2 Une ethnomuséologie politique, de « spécimens ethnologiques » à œuvres d'art

En ce sens, une étude ethnomuséologique est particulièrement pertinente pour comprendre comment les voix autochtones ont été portées jusqu'à aujourd'hui. L'exploration de la rencontre entre ces espaces sociaux, politiques et artistiques offre des pistes de réflexion pour mieux saisir les mécanismes des milieux des arts et, subséquemment dans les années 60, le développement d'un de ces champs, l'art public; le musée est un microcosme sociétal à l'intérieur duquel se trouvent les instances de légitimation imbriquées dans les relations de pouvoir inégales et l'état de la relation coloniale. Au XVII^e siècle, dans le contexte de domination de l'Europe, l'ancêtre des musées est un cabinet de curiosité mettant en scène un amoncellement de manifestations matérielles d'altérité variable, de diverses origines et fonctions dans un cadre évolutionniste tout à fait problématique¹²⁵. Subséquemment, au XIX^e siècle, les expositions universelles sont également une vitrine d'exposition pour ces « spécimens ethnologiques » dans une narration célébrant le sentiment national et une validation du projet colonial. La majorité des objets sont alors acquis dans des contextes discutables ou violents. Les musées du XIX^e siècle (et contemporains) sont créés par divers mécanismes d'agrandissement de la constitution de ces collections¹²⁶. Ils ont des organes qui ne sont pas seulement des espaces d'exposition du pouvoir colonial, mais ils participent à sa consolidation. Ces institutions sont des agents actifs de validation du mode de pensée constitutif de ce régime. Invariablement, la constitution des collections dans les musées s'est opérée dans une dynamique de pouvoirs

¹²⁵ Fabienne Boursiquot, « Musées et anthropologie : chronique d'une séparation », *Anthropologie et Sociétés* 38, n° 3 (2014) : 312, <https://doi.org/10.7202/1029030ar>.

¹²⁶ Anthony Alan Shelton, « Museums and Anthropologies: Practices and Narratives », dans *A Companion to Museum Studies*, dir. Sharon Macdonald (Blackwell Publishing Ltd, 2007), 68. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470996836.ch5#>.

inégaux. À l'époque, les modes d'acquisition sont divers : des cadeaux diplomatiques, des collectes scientifiques ou encore des raids, légaux à cette époque. Si la théorie évolutionniste a depuis été démantelée, la présence de ces objets entre les murs des musées est encore tributaire des logiques coloniales. La lente évolution muséale prend un tournant au XXe siècle avec certaines remises en question méthodologiques. Auparavant présentes uniquement dans les musées d'ethnologie et d'anthropologie, les collections migrent progressivement dans les musées d'art, un déplacement qui comporte son lot de problématiques. Ce décentrement des sciences naturelles fait émerger l'autre pôle, constitué d'une vision esthétisante selon les canons de l'histoire de l'art euro-américain.

3.2.1L'autochtonie et la « modernité »

Un certain consensus s'est effectué pour circonscrire l'émergence des styles modernes selon des décennies précises, soit les années 1950 à 1980. Dans le champ de l'art public au Québec, cette période est concomitante avec le développement de la politique du 1 % et l'effervescence des années 1960. Pour le développement de la collection d'art public, le Pavillon des Indiens pour *Terre des Hommes*, l'exposition universelle de 1967, est un fait marquant à cet élan moderne. Dans ce contexte, selon quels paramètres ces créations s'inscrivent-elles dans une continuité culturelle, tout en s'intégrant dans une histoire de l'art bâtie sur leur exclusion? C'est à cette époque que la longue absence des artistes autochtones dans l'histoire de l'art prend un nouveau tournant. Les Norval « Copper Thunderbird » Morrissette, Shelley Niro, Rebecca Belmore, Jane Ash Poitras, Domingo Cisneros, etc. ont une trajectoire de carrière bien différente de leurs prédécesseurs. Les artistes comme Nadia Myre avancent dans le chemin qu'ils et elles

ont défriché. Les définitions de la modernité divergent, phénomène récurrent observable à travers les sciences humaines où il est fréquent que les expert.e.s en la question ne statuent pas sur les mêmes conclusions. Il est ardu de trancher abruptement sur la fin d'un développement artistique, car il implique de nombreux artistes dont l'inspiration est organique et évolutive. L'anthropologue Sally Price déplore que la séparation chronologique moderne et le pouvoir idéologique de son lexique perpétuent la hiérarchisation entre l'art dit « primitif » et l'art officiel. Elle déplore l'autorité attribuée au regard occidental, responsable « de l'élévation d'un objet ethnographique au statut d'œuvre d'art¹²⁷. » Par exemple, comme discuté plus haut, les totems incarnent un archétype à la fois d'objets « ethnologiques » et d'art public. Il est donc intéressant de noter que le totem Kwakwaka'wakw de Tony et Henry Hunt soit la première œuvre autochtone à être intégrée dans la collection d'art public de Montréal. Effectivement, il existe, à cet égard, une dynamique de pouvoir profondément inégale entre les communautés en situation minoritaire et la société coloniale qui établit les canons. Cette dernière impose ses définitions et idéologies de façon hégémonique. Il est toutefois important de ne pas tenir les manifestations culturelles autochtones en marge de la culture dominante, car l'application de ce statut particulier, voire ce refus du statut d'œuvre d'art, ne fait que reconduire une exclusion. Résonnant avec les propos de Doxtator, Larry Shiner origine les tensions au fait que les deux sociétés ont leur propre paradigme artistique: « that of modern aesthetic discourse, "Art" suggests a distinct realm of works or performances of elevated status¹²⁸. » Shiner résume quelques-uns des concepts clés occidentaux : « "Artist" implies innovation, individualism, and a

¹²⁷ Larry Shiner, « "Primitive Fakes," "Tourist Art," and the Ideology of Authenticity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2 (Printemps, 1994), p. 225.

¹²⁸ *Ibid.*

devotion to Art as a vocation, and "Aesthetic" suggests disinterested appreciation¹²⁹. » Ces réflexions étymologiques et ontologiques mettent en lumière les dynamiques du milieu des arts actuels concernant la réception des productions. Les artistes autochtones aux créations traditionnelles intégrant peu les codes modernes, et catégorisées comme de l'artisanat, sont davantage maintenues en périphérie. La valeur accordée à leur travail dans le milieu des arts est majoritairement tranchée selon le regard privilégié occidental et les codes de son appréciation. D'autre part, les artistes intègrent de nouveaux médiums et modes d'expression, hybridation qui remontent aux temps immémoriaux d'échanges interculturels. En reconnaissant les relations de pouvoir, il est réducteur de comprendre la modernité seulement sous la lunette de l'imitation, de la conquête et de l'assimilation. En abordant cette question de l'inclusion, l'artiste Cherokee Jimmie Durham¹³⁰ prononce ces mots qui résonnent avec les démarches artistiques de plusieurs de ses compatriotes : « There is this marvellous art history in Europe; it's so good I want to be a part of it. I want to join that discourse; I don't want to interrupt it or stop it. But I want to join it as me, I want it to be as big as me, which was its original intention¹³¹. » L'agentivité des artistes est ainsi fondamentale dans cette complexité relationnelle, et ils et elles maîtrisent les langages esthétiques tout en affirmant leurs identités autonomes et singulières. Ian McLean, dans son livre *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, adopte le terme *transculturation* en réponse à *acculturation* pour désigner ces échanges complexes dans les dynamiques coloniales. Sans idéaliser le choc culturel menant invariablement à des pertes

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Sans trancher sur les controverses le concernant, son identité autochtone a été remise en question plusieurs fois au cours de sa carrière.

¹³¹ Laura Mulvey, *Jimmie Durham* (Londres: Phaidon, 1995), 29.

significatives et des dépossession, l'auteur résume les particularités des arts autochtones modernes dans l'hybridité identitaire et théorique. McLean prend la métaphore d'un maillage pour illustrer le processus de co-construction opératif dans le milieu artistique global: « Across this space a certain *différance*¹³² shuttles back and forth, which in its doubling and redoubling weaves the fabric of not just Indigenous contemporary art but contemporary art more generally¹³³. » Il illustre ainsi l'agentivité et les impacts que les artistes ont en retour sur leur milieu. Malgré les structures en place, l'auteur met l'emphase sur l'aspect collaboratif et ses potentialités.

À ce propos, les historiennes de l'art Berlo et Phillips précisent que « pour l'art autochtone, ce qui est moderne n'est pas défini par un ensemble particulier de catégories stylistiques ou conceptuelles, mais par l'adoption de styles, de genres et de modes de représentations occidentaux, en vue de créer des œuvres indépendantes du contexte communautaire ou cérémoniel¹³⁴. » Les objets sont donc potentiellement créés pour des contextes strictement d'exposition ou dans le développement d'une démarche artistique. Selon ces caractéristiques, le champ de l'art public est un cas d'étude intéressant. La professionnalisation des artistes et l'intégration des codes modernes mènent à un développement de ce milieu. En effet, selon la définition de l'art public retenu dans sa simple expression, c'est-à-dire son caractère public, l'intervention d'un.e artiste et la présence de l'œuvre, le recensement de l'art public autochtone remontent aux peintures effectuées sur les

¹³² Concept de Jacques Derrida relatif à un faisceau conceptuel lié au non-lieu, au report ambivalent, au structure originaire des sociétés et de leur historicité.

¹³³ *Ibid.*, 42.

¹³⁴ Janet Catherine Berlo et Ruth Phillips, *Amériques du Nord, Arts Premiers* (Paris : Édition Albin Michel, 2006), 218.

parois des cavernes. Or, en respectant les différences épistémologiques et ontologiques sur l'art, je circonscris les objets d'études à partir de la période moderne, selon les critères du monde de l'art et officialisés par les réglementations provinciales et municipales. Dans le document *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, il est expliqué que l'omniprésence des arts canoniques, « les disciplines et médiums classiques des arts visuels (peintures, sculptures, photographies...) ne sont pas suffisants pour rendre compte de la réalité de l'art autochtone et [...] il est important de prendre en considération d'autres modes d'expression culturelle¹³⁵. » Il s'agit donc d'un des obstacles à l'intégration de l'art autochtone à l'art public.

3.3 La politisation de l'espace d'exposition, du *white cube* à l'espace d'exposition *extra-muros*

Conceptualisé par le critique d'art Brian O'Doherty, le *white cube* désigne une salle d'exposition conceptualisée et vécue comme un espace idéologique neutre et intemporel¹³⁶. Incontournable des musées et autres galeries durant la période moderne, le *white cube*¹³⁷ a longtemps été considéré comme la méthode muséologique privilégiée dans les salles d'exposition pour en faire des lieux « neutres ». Les œuvres sont ainsi comprises selon les paramètres de leurs médiums. Selon l'historienne de l'art Annie Guérin : « [they are] conceptually forced into the a-historical white cube where iconographic or formalist readings of art can be

¹³⁵ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 49.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Brian O'Doherty et Thomas McEvilley, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. (Berkeley: Presses de l'Université de Californie, 1999), 1-91.

performed with little interference from extra-aesthetic discourses¹³⁸. » Or, ce dernier ne correspond pas aux réalités des systèmes d'expressions autochtones, qui sont intimement liés aux contextes de fabrication et d'utilisation. De fait, les pratiques muséologiques isolent les œuvres, l'espace coupe la lumière naturelle, élimine ou diminue la fonction et le contexte de création¹³⁹. L'objet est conceptualisé telle une fin en soi avec une vie autonome, où les ramifications avec son ensemble culturel, mémoriel et symbolique sont éloignées. Il est donc difficile de fissurer l'imagination coloniale et de réfléchir à la vie de ces objets avant leur processus de muséalisation. Les considérations sur la relation entre les œuvres et leurs environnements d'O'Doherty sont formelles, mais également politiques. Cependant, il n'a pas considéré en soi les politiques raciales, et sa théorie déboulonne la soi-disant neutralité de cet espace. En bref, comme le rappellent Berlo et Phillips, « toute narration modèle l'histoire qu'elle présente¹⁴⁰. » Pour contrer la dissymétrie présentes dans les relations de pouvoir du milieu de l'art, l'inclusivité des Peuples autochtones dans l'élaboration de leurs systèmes de représentation est nécessaire. Dana Lee Claxton suggère que la nature de cet espace se transforme en présence de l'art autochtone : il est « infiltrated with consciousness - the gallery [is] full of mind¹⁴¹. » Le décroissement est incarné par certaines œuvres, « [the artworks] bring[s] a certain consciousness to the viewer-spectator, consciousness of knowing a culture, a people, a history, an experience, perhaps even knowing the wound¹⁴². » Cette politisation de l'espace d'exposition

¹³⁸ Annie Gérin et James S McLean, *Public Art in Canada: Critical Perspectives* (Toronto: Les Presses de l'Université de Toronto, 2009), 5.

¹³⁹ Brian O'Doherty et Thomas McEvilly, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).

¹⁴⁰ Janet Berlo et Ruth Phillips, *Amériques du Nord, Arts Premiers* (Paris : Édition Albin Michel, 2006), 11.

¹⁴¹ Dana Lee Claxton, « Red woman white cube: First Nations art and racialized space » (Mémoire de M.A., Université Simon Fraser, Vancouver, 2007), 68-69. <https://summit.sfu.ca/item/2569>.

¹⁴² *Ibid.*

se transmet également à l'extérieur, dans les espaces publics. À propos de la notion de courroie de communication entre l'œuvre, le territoire et le public, Francyne Lord, anciennement commissaire à l'art public de la ville de Montréal, affirme « qu'elles soient installées pour un jour ou pour des décennies, les œuvres dans l'environnement urbain amènent l'utilisateur à reconsidérer le lieu en proposant une nouvelle lecture de l'espace ; c'est là la contribution la plus significative des artistes¹⁴³. » L'œuvre autochtone devient ainsi une prise de position dans l'espace urbain, une reconquête géographique. Cette « conscience » suggérée par Claxton se déploie dans une conception intégrée des phénomènes spatiaux, le lieu exposant *in situ* étant une parcelle du territoire, dans le cas de Tiohtià:ke non cédé. Par exemple, l'expérience du «wound» de la dépossession territoriale prend une dimension tangible lorsque le territoire est arpenté, physiquement, et exprimé de manière sensible par l'art. Grâce aux corps autochtones fréquentant ce bout de territoire, l'intervention artistique déploie sa potentialité décolonisatrice par le prisme mnémotechnique et phénoménologique. En ce sens, l'auteur Cherokee Jeff Corntassel développe les manières dont les « everyday acts of resurgence » sont des sites d'émancipation du pouvoir colonial : « A significant part of everydayness is political awareness regarding ongoing colonization and the intentional, daily processes we undertake to renew our relationships with homelands/ waterways, cultural practices and communities¹⁴⁴. » *L'Étreinte des temps*, avec la revitalisation de la vannerie et de l'utilisation des plantes médicinales, permet une connexion avec les pratiques culturelles et sculpturales autochtones. Tant les artistes que le

¹⁴³ Francyne Lord, « Préface de la commissaire à l'art public de la ville de Montréal », dans *Œuvres à la rue : Pratiques et discours émergents en art public*, dir. Annie Gérin et al. (Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM et Ville de Montréal, 2010), 3.

¹⁴⁴ Corntassel, Jeff et Mike Scow. « Everyday Acts of Resurgence: Indigenous Approaches to Everydayness in Fatherhood », *New diversities* 19, n°2 (2017): 58. https://newdiversities.mmg.mpg.de/wp-content/uploads/2018/01/2017_19-02_05_Corntassel-Scow.pdf.

public autochtone participent à cette résurgence quotidienne de résistance à l’effacement colonial. Enfin, parmi l’ensemble des *everyday acts of resurgence*, Corntassel aborde également les changements toponymiques, l’attribution des « traditional place names »¹⁴⁵ comme des actes de résurgence. En ce sens, la politisation de l’espace du parc au sommet du Mont-Royal s’opère de plusieurs façons.

3.4 Les rapports au territoire, la délimitation des parcs nationaux et *Skywoman*

Chaque projet d’art public demande une attention particulière au lieu d’exposition, encore davantage si l’œuvre est *in situ*. Les parcs, les places publiques, les jardins, voire les terrains vacants ont tous des particularités sociohistoriques et des publics différents et, conséquemment, contribuent au tissu urbain selon leurs spécificités. Ce rapport symbiotique avec son lieu d’exposition est l’un des éléments clés de la définition de l’art public et s’exprime tout particulièrement dans le contexte de ce projet étant donné le rôle prépondérant de la montagne dans l’histoire locale. L’un des règlements clés du concours du Bureau d’art public concerne les enjeux paysagers et l’harmonisation de l’œuvre avec son lieu d’implantation. En 1876, la ville de Montréal a fondé le parc du Mont-Royal dans le but de préserver ce joyau naturel de l’étalement urbain, accéléré en ce 19e siècle. Pour développer un plan de protection de l’un des plus importants espaces verts sur l’île, la ville a fait appel aux services de Frederick Law Olmsted (1822 – 1903)¹⁴⁶. L’essence de sa vision, portée sur la conservation de l’état naturel,

¹⁴⁵ Jeff Corntassel. « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, n°1(2012): 93. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18627/15550>.

¹⁴⁶ Ville de Montréal, « Le site officiel du Mont-Royal. Frederick Law Olmsted (1822-1903) », s. d. Consulté le 3 avril, 2023, <https://ville.montreal.qc.ca/siteofficieldumontroyal/frederick-law-olmsted>.

a guidé l'architecte paysagiste, de même que les artistes plusieurs années plus tard. En effet, en adéquation avec les instructions de la Ville, les créatrices de *L'Étreinte des temps* s'inspirent directement de cette citation d'Olmsted, considéré comme l'un des fondateurs de la profession d'architecte paysagiste : « Améliorer le charme des paysages naturels devrait motiver tout aménagement réalisé au Mont-Royal. Ce principe est le meilleur qui soit pour améliorer la valeur thérapeutique du parc pour les citoyens. Le charme nous transforme sans que nous sachions pourquoi. Il nous aide à devenir poètes¹⁴⁷. » Dans un contexte de projet de la politique du 1%, l'emphase mise sur la charge poétique du lieu naturel et l'amélioration du bien-être des utilisateurs du parc est tout à fait légitime et juste. Il demeure qu'un bref recul historique et une analyse ethnobotanique critique sont pertinents pour identifier les buts et mécanismes principaux de la création de ce parc protégé et, plus largement, les systèmes de création des parcs nationaux dont Olmsted a été un acteur important, de ce côté-ci de la frontière et aux États-Unis. Ces façons de faire sont exemplaires de la relation coloniale avec le territoire et entraînent des répercussions contemporaines sur la présence symbolique et concrète autochtone à Montréal et sur le Mont-Royal.

Olmsted a été impliqué dans la création des célèbres parcs Yosemite (Californie), Central Park (New York) et plusieurs autres projets d'envergures et emblématiques. Au Canada, sa firme a collaboré d'un océan à l'autre à plus d'une centaine de projets (immobilier, paysager, etc.)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Rapporté par Daniel Chartier. *La vision de Frederick Law Olmsted relative au Mont-Royal*, Ville de Montréal : Direction des grands parcs et de la nature en ville, 2008, 49. <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/3c2.pdf>.

¹⁴⁸ Rolf Diamant. « The Olmsteds and the Development of the National Park System - National Association for Olmsted Parks », National Association of Olmsted Parks, 2016. <https://www.olmsted.org/the-olmsted-legacy/the-olmsted-firm/the-olmsteds-and-the-development-of-the-national-park-system>

L'impact de son travail professionnel se fait largement sentir dans plusieurs provinces dans la planification urbaine et le développement d'un certain esthétisme et la théorisation de l'architecture paysagère. Pour ses projets urbains, outre la mise de côté d'un suivi draconien d'une graticule géométrique aux angles droits au profit du respect des caractéristiques topographiques locaux, Olmsted avait également une sensibilité à l'histoire du lieu, l'environnement social et le climat. Les écosystèmes locaux ont été modulés selon les plans d'aménagement (zones humides asséchées, roche dynamitée, relief du sol modifié)¹⁴⁹. L'histoire de la fondation du système des parcs (nationaux et autres) mène invariablement à la mention d'Olmsted, ses collègues et la philosophie de protection sous-jacente à leurs travaux. Pour nommer des exemples emblématiques, le Mont-Royal et Yosemite étaient hautement significatifs pour plusieurs Nations autochtones et partie intégrante de la vie locale avant que l'architecte paysagiste se trouve impliqué dans leur gestion. Sur ces deux territoires, des déplacements des Nations autochtones ont été opérés, à Montréal pour l'établissement de la colonie française, et aux États-Unis, au nom d'une conservation des écosystèmes locaux. Le parc Yosemite est particulièrement révélateur quant aux diverses controverses jalonnant sa création, mettant en lumière les contradictions et les inégalités sociales. Sa délimitation et sa gestion sont engagées dans une logique coloniale de dépossession territoriale où les autorités administratives mobilisent un autre paradigme écologique et politique. Selon Rochelle Bloom et Douglas Deur, « [they are] guided by a historically inaccurate concept of "wilderness" and treating large swathes

¹⁴⁹ Paul Cohen et Brenda Cohen. « The Frederick Law Olmsted National Historic Site: Grounds and Exhibits Honoring the Famed Landscape Architect », *Journal of College Science Teaching* 23, n° 1 (1993): 60. <http://www.jstor.org/stable/42985031>.

of the American landscape as terra nullius¹⁵⁰. » Cette doctrine de la découverte, basée sur la dichotomie nature/culture et l'effacement des liens privilégiés traditionnels des différentes Nations autochtones avec le territoire, constitue la pierre angulaire du début de la colonisation sur l'ensemble du territoire. Leanne Betasamosake Simpson dénonce sans détour ce constat : « All land in Canada is Indigenous land. It doesn't matter if there is a national park or a city or a mine or a reserve on top of it, it's Indigenous land because Indigenous peoples have relationships to it¹⁵¹. » En ce sens, les savoirs écologiques propres aux Nations autochtones sont placés comme légitimes, crédibles et fondamentaux pour le futur dans la gestion du territoire. Les activités de chasse et de cueillette étaient en accord avec une régénérescence du milieu de vie. La question du rapport entre la nature et la culture est un important nexus qui porte à définir un ensemble de concepts : la définition d'un paysage ainsi que les conditions nécessaires pour sa préservation. À ce propos, Robin Wall Kimmerer retrace cette forte disparité entre ces rapports avec le territoire jusqu'aux récits fondateurs: « On one side of the world were people whose relationship with the living world was shaped by Skywoman, who created a garden for the well-being of all. On the other side was another woman with a garden and a tree¹⁵². » Pour les Occidentaux, il s'agit de l'histoire du péché originel et de l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis. En tant que spécialiste de biologie environnementale, Kimmerer constate que ceux et celles qui n'ont pas été élevés par Skywoman n'entrevoient pas l'apport bénéfique que peut avoir la présence humaine

¹⁵⁰ Rochelle Bloom et Douglas Deur, «Reframing Native Knowledge, Co-Managing Native Landscapes: Ethnographic Data and Tribal Engagement at Yosemite National Park», *Land* 9, n°9 (2020): 2.
<https://doi.org/10.3390/land9090335>.

¹⁵¹ Leanne B. Simpson. Entrevue avec Eric Ritskes, *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, 26 novembre, 2014.

¹⁵² Robin W. Kimmerer, *Braiding sweetgrass*. Minneapolis, Minnesota: Milkweed Editions, 2013: 6-7.

sur son environnement¹⁵³. Elle est comprise seulement comme néfaste et au détriment de la nature.

Concomitant à la mise en place du parc, l'interdiction des activités traditionnelles de cueillette et de chasse est toujours en vigueur. Les règlements municipaux sont clairs : « La cueillette de plantes, d'arbres, d'arbustes ou même d'insectes est interdite dans le parc du Mont-Royal afin de préserver l'intégrité de ses milieux naturels. (...) Des amendes pouvant aller jusqu'à 1 000 \$ sont prévues pour les visiteurs qui contreviendraient à la réglementation¹⁵⁴. » Il est indéniable que les plantes et les arbres doivent être protégés pour assurer leur pérennité et leur diversité. Il est toutefois intéressant de se pencher sur les approches collaboratives employées dans d'autres parcs où les savoirs écologiques autochtones sont mobilisés selon les besoins de préservation. Les contraintes d'abondance, de pollution et de la superficie limitée du Mont-Royal sont-ils trop importants pour empêcher des projets où l'héritage botanique est pratiqué et réactualisé? Les plantes médicinales (l'achillée millefeuille, la capillaire du Canada, l'aster, etc.) plantées dans la clairière de *L'Étreinte des temps* pourraient servir concrètement dans des ateliers de transmission encadrés par des experts autochtones. Ce type de projets décroisonnerait le champ artistique et activerait une mise en potentialité, non d'une souveraineté territoriale englobante, mais d'une vitalité culturelle par cette reconnaissance de la relation humaine-plante.

¹⁵³ *Ibid.*, 6.

¹⁵⁴ Les Amis de la Montagne, « Foire aux questions sur le Mont-Royal », 2017.
<https://www.lemontroyal.qc.ca/fr/faq-sur-le-mont-royal>.

3.5 La sous-représentation des artistes autochtones

Malgré un changement de paradigme muséal dans les années 1980 au Canada¹⁵⁵, ce tournant est somme toute récent et n'a pas été réalisé dans l'ensemble des espaces d'exposition. Les pratiques de conservation témoignent également du regard eurocentré sur le rapport avec le patrimoine. Conséquemment à diverses manifestations et autres critiques touchant à la manipulation et les modes de représentation de leur richesse matérielle, les méthodologies se sont transformées, s'incluant progressivement dans le postmodernisme, critique de la construction même des savoirs. Ces polémiques sont des terrains fertiles où les artistes et les communautés concernées font entendre leurs voix et positions concernant les dynamiques en place¹⁵⁶. Les institutions phares s'efforcent désormais de comprendre l'œuvre dans son contexte historique et social de création où les approches esthétiques sont présentes, mais placées en périphérie, dans la complexité inhérente de ces manifestations matérielles. Ces pratiques permettent d'appréhender l'œuvre en fonction de son propre cadre d'analyse, système de croyances et de significations.

3.5.1 L'authenticité et les pratiques de collectionnement

Une articulation des idéologies sous-jacentes dans une ethnomuséologie critique montre l'évolution du traitement accordé à la production matérielle autochtone. Bien que l'art public se trouve hors des murs des institutions muséales et développe ses impératifs particuliers, il

¹⁵⁵ Marjorie M. Halpin, Michael M. Ames, Denis A. Canal et Gérard Collomb. « Musées et Premières Nations au Canada », *Ethnologie Française* 29, n°3 (1999): 432, <http://www.jstor.org/stable/40990155>.

¹⁵⁶ Voir entre autres les expositions marquantes et controversées *Primitivism in 20th century art* au MoMA en 1984, *The Spirits Sing* au Glenbow Museum en 1988 et *In the Hearth of Africa* au Royal Ontario Museum en 1989.

demeure tout à fait corollaire de cette structure artistique et ses modes opératoires. L'un des concepts centraux traversant l'évolution des pratiques de collectionnements et les modes de représentation de l'altérité est l'authenticité. Lorsque l'anthropologie et le musée étaient les deux facettes d'une même entité, la sélection des objets s'effectuait selon plusieurs caractéristiques variables d'école de pensée ou d'une institution à l'autre. Malgré tout, la démarche basée sur un modèle encyclopédique, une vision universalisante et une pensée primitiviste prédomine. Comme le souligne Shiner, « What dealers, collectors, and art historians call "authentic" Primitive or Traditional Art is a piece 1) made by a member of a small-scale society, 2) in the society's traditional style, and 3) intended for a traditional social or religious function¹⁵⁷. » Ces objets dits authentiques et archaïques sont des preuves matérielles de l'avancement de l'Occident face aux cultures dites « primitives ». De plus, une urgence justifie ces entreprises de dépossession, les Occidentaux ayant la conviction que les Peuples autochtones ne survivront pas à la modernité. Ce mythe du *Vanishing Indian* a été prolifique pour l'accumulation d'objets dans les réserves des musées. Ceux-ci tiennent alors lieu d'archive totale d'une partie de l'humanité perçue comme vouée à disparaître. Toutefois, ce mythe de disparition n'en est pas complètement un, comme en témoignent les baisses démographiques à la suite des guerres, déportations, massacres, épidémies, etc. Il demeure que cette quête d'authenticité aux critères formels très restreints a pour effet un déni du degré d'historicité de ces cultures¹⁵⁸. Tel que l'explique Jean-Philippe Uzel, le primitivisme, cet amalgame contradictoire d'appréciation et

¹⁵⁷ Larry Shiner, « 'Primitive Fakes,' 'Tourist Art,' and the Ideology of Authenticity. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 2 (1994), 226.

¹⁵⁸ Jean-Philippe Uzel, « Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 42, n°2 (2017) : 32. <https://doi.org/10.7202/1042944a>.

d'infantilisation, empêche la réalisation d'un régime d'historicité, soit une articulation fluide entre le passé, le présent et le futur qui correspond aux réalités socioculturelles. Faillir à intégrer conjointement l'innovation enracinée dans la tradition est synonyme d'enfermement dans un passé ethnographique et de déni de contemporanéité. Par ces prémisses, l'existence même de l'art autochtone contemporain est compromise et incohérente.

Après une lente reconnaissance de la coexistence de ces temporalités en histoire de l'art, la conception de l'autochtonie est demeurée dans un cadre opérationnel et réflexif contraignant, toujours inscrit dans des structures occidentales. Melissa Vernier explique que « les institutions occidentales de la mémoire - musées, centres d'archives et bibliothèques - ont contribué à cet héritage colonial en imposant leur régime d'historicité de conservation et d'interprétation scientifique à des peuples de tradition plutôt orale et de mémoire vivante¹⁵⁹. » Les innovations et emprunts interculturels sont compris comme des mécanismes qui dégradent et contaminent la production matérielle. Or, l'apparition et la circulation d'idées et des formes nouvelles sont indissociables des événements historiques sociaux concomitants. Il s'agit d'adaptabilité et de créativité plutôt qu'un travail en silo, rapporte Jean-Philippe Uzel : « Cette "impureté" reste toutefois foncièrement étrangère à la modernité occidentale – même lorsque celle-ci se pare des attraits d'une postmodernité qui prétend favoriser l'éclectisme et la citation¹⁶⁰. » La sélection des œuvres dans l'élaboration des expositions ou la sélection pour des concours d'art public peut donc encore être guidée par des relents de cette authenticité. Paradoxalement, l'utilisation des

¹⁵⁹ Melissa Vernier, « Réappropriation du patrimoine autochtone : Défis et nouvelles pratiques muséales et archivistiques », *Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research* 11, n°2 (2016) : 1, <https://doi.org/10.21083/partnership.v11i2.3586>.

¹⁶⁰ Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans *Monde et Réseaux de l'art*, dir. de Guy Bellavance (Montréal : Liber, 2000), 199.

codes de l'autochtonie typée (plumes, canot, etc.) peut mener à une disqualification, voire à une marginalisation, car l'œuvre ne représente pas une universalité neutre et un esthétisme trop ethnographique¹⁶¹. Plusieurs voix se font entendre aujourd'hui pour revendiquer une exploration artistique et identitaire autochtone contemporaine décloisonnée de ces astreintes performatives, parfois reconduisant les stéréotypes. Guy Sioui Durand le résume ainsi : « L'authenticité identitaire est un constant combat contre la folklorisation ou l'assimilation¹⁶². » Par exemple, l'ouverture de *daphne*, le premier centre d'artistes multifonctions autochtone à Tiohtià:ke/Montréal est révélateur en ce sens. À ce sujet, l'artiste Kanien'kehá:ka Skawennati, cofondatrice, déclare: « It's really important to have such a space — an Indigenously determined space, (...) [and] to have a space based on certain Indigenous protocols or perspectives, where Indigenous artists can feel safe and not like they have to defend themselves¹⁶³. » Elle souligne également le traitement réservé aux productions artistiques autochtones dans le milieu des arts : « For so long, many artist-run centres might show a Native artist, but in the 'Native artist' slot. Then you have to represent Indigeneity, or Indigenous art. An Indigenous artist-run centre opens things up for artists, allowing them to be all they can be, and to explore.¹⁶⁴ » Il est intéressant de noter que Nadia Myre est également cofondatrice de cet espace de création et de rencontre, par et pour les Autochtones.

¹⁶¹ Rachelle Dickenson and Lee-Ann Martin, « Turning the Page on the Politics of Inclusion and Exclusion, 30 years On », *C Magazine*, 14 décembre, 2019. <https://cmagazine.com/articles/turning-the-page-on-the-politics-of-inclusion>.

¹⁶² Ondinnok, « Printemps autochtone d'art », s. d. Consulté le 20 octobre 2022, <http://www.ondinnok.org/fr/plus-que-du-theatre/printemps-autochtone-dart/>.

¹⁶³ T'Cha Dunlevy. « Introducing daphne, Montreal's first Indigenous artist-run centre ». *Montreal Gazette*, 19 novembre, 2020.

¹⁶⁴ *Ibid.*

3.5.2 Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin de Nadia Myre

Pour en revenir au concept d'authenticité, il apparaît pertinent d'analyser l'œuvre de Myre au Musée McCord intitulé *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*¹⁶⁵. Lors d'une recherche dans les collections d'artefacts dans le cadre d'un programme d'artiste en résidence, Nadia Myre a trouvé une série de périodiques féminins de l'époque victorienne (1837-1901) en Europe et aux États-Unis, destinée principalement aux femmes bourgeoises intéressées par les esthétiques autochtones à la mode. Dans ces documents écrits se trouvent des patrons de couture et autres instructions détaillées pour la fabrication de paniers en forme de canot, de mocassins et autres objets autochtones pour une confection personnelle. Les *decolonial gestures* opérés par Nadia Myre dans la reprise de ses instructions à l'aveugle sont uniquement guidés oralement. Les imperfections et ratés font partie intégrante de la fabrication des quatre objets présentés. Les codes de l'authenticité sont ici ambigus et brouillés dans un geste créateur stratégique qui met en lumière l'oblitération des significations culturelles dans cette appropriation bourgeoise purement artisanale tout en réactualisant des savoir-faire ancestraux. Son œuvre permet également une réflexion critique sur les politiques de collectionnement, encouragée par le musée qui autorise l'accès à ses réserves. Le procédé de fabrication de ces objets stéréotypés autochtones par Myre trouve écho dans l'analyse du sociologue Stuart Hall sur la modification de notre rapport au concept d'identité et d'altérité: « Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a "production", which is completed, always in

¹⁶⁵ Musée McCord Stewart, « Decolonial gestures or doing it wrong? Refaire le chemin. Artiste en résidence : Nadia Myre. » 2022, <https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/artiste-en-residence-nadia-myre/>.

process, (...). This view problematises the very authority and authenticity to which the term "cultural identity" lays claim¹⁶⁶. » Le questionnement de *Doing it wrong*, présent dans le titre même, évoque un clin d'œil sarcastique aux multiples erreurs de fabrication, montrant les failles de cette autochtonie romancée passéiste. Cette conception de l'identité comme étant évolutive et changeante est un élément clé dans le cheminement artistique de Nadia Myre, retrouvé notamment dans la sculpture *L'Étreinte des temps*. Comme il est approfondi dans le chapitre y étant consacré, la réactualisation de la vannerie et autres savoirs dans un contexte urbain et contemporain permet d'aborder cette identité stéréotypée.

3.5.3 Le « Nous » et le racisme systémique

En plus de l'héritage colonial des pratiques de collectionnement et des contraintes paradoxales d'authenticité, comment expliquer la sous-représentation des œuvres d'art public autochtone contemporain? La conservatrice et intellectuelle Kanien'kehá:ka Lee-Ann Martin¹⁶⁷ soutient que ce pan absent dans l'histoire de l'art actuel provient des racines politiques présentes dans l'art autochtone contemporain : « In the data I collected when I worked on that report in 1989–91—and I would say this again now—the reason Indigenous art was excluded was because the institutions' curators, directors and decision-makers would have to admit that they were

¹⁶⁶ Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », dans *Identity: Community, Culture, Difference*, dir. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990) : 222.

<https://sites.middlebury.edu/nydiasporaworkshop/files/2011/04/D-OA-HallStuart-CulturalIdentityandDiaspora.pdf>.

¹⁶⁷ Elle a notamment travaillé sur les incontournables dossiers « Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada », rapport présenté au Conseil des Arts du Canada en 1991 et « Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations », rapport présenté par l'Assemblée des Premières Nations et de l'association des musées canadiens en 1992.

wrong, that they were racist, that they were exclusionary. And they weren't going to do that¹⁶⁸. »

Ces paroles, prononcées en 2019, dénoncent une situation qui perdure depuis plusieurs décennies. Pour expliquer la sous-représentation et l'exclusion des arts autochtones, Martin cible entre autres la dichotomie encore très présente entre les arts ethnographiques et les pratiques contemporaines ainsi que la très faible présence d'Autochtones dans des postes décisionnels des institutions. L'argument de Lee-Ann Martin touche à un large problème, celui du racisme systémique. Étayée par de nombreuses voix et études, cette réalité est présente dans les diverses structures sociétales québécoises et canadiennes. La négation de l'existence de ce type de racisme me semble le fruit d'une gymnastique mentale improbable. À la suite des rapports de la Commission Viens et de la Commission de Vérité et Réconciliation, peut-on vraiment argumenter que le racisme n'est pas systémique et ne fait pas partie intégrante des réalités sociales? Malgré tout, François Legault, le premier ministre caquiste maintient que le racisme systémique « n'existe plus au Québec¹⁶⁹. » Néanmoins, les effets de la colonisation sont présents chez les Peuples autochtones qui subissent et résistent quotidiennement à son legs contemporain. En histoire de l'art, l'absence d'artistes autochtones, le traitement réservé à leurs cultures et leurs langues soutenu par un cadre législatif tel que la Loi sur les Indiens, en sont des exemples probants. Certaines nuances semblent pertinentes pour étoffer cette réponse. Jean-Philippe Uzel

¹⁶⁸ Rachele Dickenson and Lee-Ann Martin, « Turning the Page on the Politics of Inclusion and Exclusion, 30 years On », *C Magazine*, 14 décembre, 2019. <https://cmagazine.com/articles/turning-the-page-on-the-politics-of-inclusion>.

¹⁶⁹ Delphine Jung, « Malgré le rapport de la coroner, Legault ne croit toujours pas au racisme systémique », Radio-Canada, 5 octobre, 2021. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1829374/legault-systemique-racisme-mort-joyce-echaquan-corerer-reactions>.

reprérend un concept développé par Bruno Latour pour offrir une piste de réflexion à cette sous-représentation :

« Nous », ce sont les sociétés occidentales modernes qui acceptent la différence absolue entre la nature et la culture; « Eux », ce sont les sociétés prémodernes, qui vivent au milieu des hybrides et qui confondent les signes et les choses. C'est cette confrontation, culturelle avant d'être artistique, qui éclaire l'ostracisme dont est victime l'art amérindien contemporain¹⁷⁰.

Confrontation, colère, injustice, violence et l'ensemble de ce lexique qui enjoint à prendre action est présent, à divers degrés et exprimé selon la pluralité des sensibilités des artistes autochtones. Le système institutionnel du milieu des arts peut se montrer très réfractaire à un art politisé voire militant, remettant ainsi en question de façon frontale l'ordre établi. Le repli identitaire menant à cet ostracisme est observable par un recensement des expositions et festivals. Dans une étude statistique sur les institutions artistiques de 1967 à 2013, Pricile Delacroix conclut clairement qu'elles « sont demeurées profondément hermétiques à l'art contemporain des Premières Nations¹⁷¹. » Or, quelques événements positifs ponctuent les interstices des mécanismes de discriminations raciales. Si leur caractère politique compte parmi les facteurs de rejet, une ouverture s'est opérée dans le circuit institutionnel, accueillant les propositions plus radicales concernant les violences coercitives étatiques, la brutalité policière et les femmes Autochtones disparues et assassinées, comme en démontrent les succès de l'artiste Eeyou Kent Monkman et de Nadia Myre. En entrevue, cette dernière affirmait : « Je me décrirais comme une militante

¹⁷⁰ Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». Dans *Monde et Réseaux de l'art*, dir. Guy Bellavance (Montréal : Liber, 2000), 196.

¹⁷¹ Pricile Delacroix, « Exposer, diffuser et faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 » (Mémoire de M. A., Université du Québec à Montréal, 2017), 170.

visuelle. Une grande partie de mon travail a une base politique et, comme artiste conceptuelle, j'essaie de dire quelque chose¹⁷². »

De plus, si l'on considère les réseaux parallèles (les regroupements d'artistes, les centres d'artistes autogérés et autres événements ponctuels), une autre ouverture se produit selon Delacroix : « ces lieux d'exposition hors institutions, structurés, reliés et même imbriqués, comme espaces alternatifs de diffusion, novateurs, mais aussi comme contexte de création artistique¹⁷³. » La diversité et le mandat multiforme des réseaux parallèles sont des points forts malgré une influence moindre que celle muséale. Son fonctionnement interne est fécond pour une liberté créatrice, une indépendance et des pratiques multidisciplinaires aux déclinaisons davantage radicales auxquelles les musées et les grandes galeries sont réfractaires. Guy Sioui Durand soutient que « les réseaux parallèles favorisent le foisonnement de pratiques politiquement engagées de connivence avec les luttes et les mouvements sociaux, ainsi que la création d'œuvres vivantes, immédiates et actives (art sociologique, environnemental, installations, performances, multimédias, etc.) qui recèlent la capacité symbolique de transformer l'imaginaire et les sensibilités¹⁷⁴. » Avant l'ouverture de *daphne*, ce réseau a permis le développement des carrières des artistes autochtones et de « palier à l'indifférence muséale ou à "l'oubli" parfois flagrant avec lesquels les artistes ont dû composer¹⁷⁵. » Le parcours de Nadia Myre est exemplaire en ce sens,

¹⁷² La Presse canadienne, « L'artiste algonquine établie à Montréal Nadia Myre remporte le prix Sobey », *Radio-Canada*, 20 novembre 2014. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201411/20/01-4820956-nadia-myre-gagne-le-prix-sobey.php#:~:text=L'artiste%20visuelle%20montr%C3%A9alaise%20Nadia,une%20bourse%20de%2050%20000%20%24.&text=Il%20s'agit%20du%20plus,de%20moins%20de%2040%20ans>.

¹⁷³ Pricile Delacroix, *op. cit.*, 92.

¹⁷⁴ Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996* (Québec : Édition Interventions, 1997), 15.

¹⁷⁵ Pricile Delacroix, *op. cit.*, 96.

puisqu'elle est la seule artiste autochtone contemporaine dont les œuvres ont été intégrées à la collection d'art public de Montréal. Ainsi, si les réseaux parallèles sont le parent pauvre dans l'iniquité du financement étatique, ils demeurent un terreau fertile propice pour les arts autochtones et le développement de carrières.

3.6 Soutien aux artistes autochtones depuis 2016

La statistique démontrant une sous-représentation criante dans la collection du Bureau d'art public a été le point de départ d'un bref portrait des initiatives récentes provenant des instances pour le financement des arts : le Conseil des arts et des lettres, le ministère de la Culture et des Communications, ainsi que la Ville pour le soutien du milieu des arts autochtones. Les différents paliers travaillent de concert selon le type de projets. Pour mettre en place des politiques augmentant la participation des artistes autochtones, il est nécessaire d'aller à la source des discriminations sociales et des mécanismes structureaux de marginalisation. Il est pertinent de garder une distance critique avec le prestige du milieu des arts et le comprendre de concert avec une volonté politique plus large de transformation sociale. La Commission de Vérité et Réconciliation (CVR), active de 2008 à 2015, a grandement influencé les prises de position politiques et le remaniement de la gestion du champ culturel. Cette commission historique a été l'occasion pour de nombreuses personnes affectées par les pensionnats indiens de transmettre leurs vécus et de raconter les violences inhérentes à ce système. L'ensemble des travaux de la CVR a résulté en un rapport exhaustif, accompagné de « 94 appels à l'action » et recommandations, dont l'application de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des

Peuples autochtones (DNUDPA)¹⁷⁶. En 2015, l'appel à l'action 67 a été formulé à l'intention de l'Association des musées canadiens pour la rédaction d'un rapport afin de déterminer le niveau de conformité des politiques et des pratiques muséales exemplaires avec la DNUDPA. Ce rapport a été publié en 2022, enjoignant l'ensemble des intervenants muséaux à s'engager dans une démarche de réconciliation. Il est prématuré d'affirmer que ce rapport aura un impact semblable au rapport de 1992 « Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations » et il serait tout à fait souhaitable qu'il y ait une transposition en actions concrètes. De fait, 67 % des lieux de diffusion en arts visuels au Québec¹⁷⁷ se trouvent à Montréal. Cette vitalité artistique est un environnement privilégié pour soutenir leur travail et favoriser leur exposition.

Pour sa part, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) a mis en place le programme *Re-Connaître*, s'adressant aux artistes et organismes Inuit, Métis et des Premières Nations à la grandeur de la province, conçu en collaboration avec le milieu des arts autochtones. La création de ce programme est une réponse aux demandes du manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations autochtones au Québec. Les objectifs consistent à :

Contribuer à la connaissance, la reconnaissance et la valorisation des artistes et des arts autochtones; Favoriser la réappropriation et la transmission des savoirs traditionnels, des langues et des arts autochtones ainsi que leur développement; Faciliter le début de la carrière et la professionnalisation des artistes autochtones en soutenant les premières expériences professionnelles, le parrainage et l'accompagnement; Encourager le respect des protocoles autochtones¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Commission de vérité et réconciliation du Canada. *Commission De Vérité Et Réconciliation Du Canada : Appels À L'action*, Publications gouvernementales du Canada, Winnipeg: Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015. https://publications.gc.ca/collections/collection_2015/trc/IR4-8-2015-fra.pdf.

¹⁷⁷ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 24.

¹⁷⁸ Conseil des arts et des lettres du Québec, « À propos du programme Re-Connaître », s.d. Consulté le 10 octobre, 2022, <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/arts-autochtones/a-propos>.

Les membres du jury sont des artistes autochtones, de différents parcours, disciplines artistiques et de générations. Affilié au programme *Re-Connaître*, les artistes et organismes peuvent également appliquer au programme de microbourses au montant maximal de 3000\$, tout au long de l'année. L'inclusion des personnes Autochtones en poste décisionnel est ciblée comme l'une des solutions pour une meilleure représentation et une vitalité du milieu des arts autochtones. Malgré les défis encore présents, la situation change graduellement avec quelques nominations autochtones. Ce programme aide à la professionnalisation et à une entrée dans le réseau des arts.

Par ailleurs, en partenariat avec le MCC, la Ville de Montréal affirme développer de multiples stratégies et programmes pour soutenir et consolider les initiatives d'expressions artistiques autochtones. Le 21 juin 2016, *la Journée nationale des Peuples autochtones*, a été une date charnière pour l'administration et l'orientation de ses politiques municipales en amorçant les premiers pas d'un processus de « réconciliation ». Dans le champ de l'art public, la ville adopte aussi un programme d'art mural destiné à l'embellissement des espaces chapeauté par *l'Entente sur le développement culturel de Montréal*, une initiative liée aux objectifs de la politique de développement culturel de 2017-2022 et de la politique culturelle du Québec, *Partout, la culture*. Celle-ci est constituée de quatre volets, dont les trois premiers concernent la création de murales. Le dernier volet est particulièrement pertinent, car il vise la création par des artistes autochtones. Les organismes, artistes et collectifs autochtones bénéficieront d'un service de mentorat tout au long du procédé administratif. Des activités de médiation culturelle doivent être réalisées pour bien ancrer l'œuvre dans le paysage urbain comme milieu de vie. Ce projet est important pour deux raisons : d'une part, il est tout à fait enrichissant pour la collection du

Bureau d'art public de recevoir une œuvre d'un.e artiste autochtone et, d'autre part, il contribue aux expériences culturelles accessibles pour une diversité de publics.

Pour sa part, en 2018, le Conseil des arts de Montréal a développé le *Programme de soutien aux artistes autochtones* qui « vise à valoriser la pluralité des pratiques artistiques autochtones en soutenant : des projets de recherche, de création, de production ou de diffusion; l'avancement des pratiques artistiques – autant traditionnelles que contemporaines; la professionnalisation des artistes; la mise en œuvre d'activités artistiques¹⁷⁹. » Ce nouveau programme s'adresse aux artistes professionnels Inuit, Métis et des Premières Nations domicilié.e.s à Montréal et dans ses environs. Pour l'année 2022-2023, le montant de cette bourse peut s'élever jusqu'à 15 000 \$. Un des points intéressants du programme est l'importance donnée aux pratiques traditionnelles et contemporaines. Cette formulation semble être une voie propice au respect du régime d'historicité autochtone et permet d'imbriquer ensemble « l'artisanat » et l'art. Le processus décisionnel se veut proche des structures de gouvernance autochtone, basé sur le consensus. Selon la chargée de projet Mylène Guay, le comité formé d'une dizaine de personnes, de toutes disciplines artistiques, module l'accompagnement selon les besoins présents dans la communauté artistique autochtone et met en place des mesures d'accessibilité telles que des formulaires simplifiés¹⁸⁰. Ce conseil finance de nombreux organismes spécialisés où il est possible pour les artistes autochtones de réaliser des résidences de recherche et de création.

¹⁷⁹ Conseil des arts de Montréal. « Programme de soutien aux artistes autochtones. » s. d. Consulté le 10 octobre, 2022. <https://www.artsmontreal.org/aides/programmes/soutien-artistes-autochtones/>.

¹⁸⁰ La danse sur les routes du Québec, *Les programmes du CAM pour l'accompagnement et le soutien des artistes autochtones*, youtube.com, 4 : 09, Juin, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=OA-psRN2MPs>.

Enfin, pour en revenir à la sous-représentation des artistes autochtones dans la collection du Bureau d'art public, l'année 2022 a été le tremplin d'initiatives importantes pour l'amélioration de leurs représentativités. En février, en partenariat avec le MCC, l'organisme a lancé un appel de projets d'art public éphémère spécifiquement pour les artistes autochtones « afin d'augmenter la visibilité de leur pratique artistique et de susciter le nécessaire dialogue entre les cultures¹⁸¹. » Il s'adresse aux artistes de la relève et fournit un programme de mentorat pour la réalisation d'un premier projet d'art public. L'accompagnement avec des intervenants autochtones fournit un cadre de création tout à fait fécond dans le respect des protocoles culturels. Parmi les exigences, les artistes doivent avoir eu une « formation spécialisée dans leur domaine artistique (pas nécessairement dans des établissements d'enseignement) et être reconnus comme des professionnels par leurs pairs (soit des artistes travaillant selon la même tradition artistique)¹⁸². » Le montant maximum accordé est de 10 000\$. Pour donner suite à l'absence du collectionnement d'œuvres réalisées par un.e artiste autochtone durant un demi-siècle, ce programme ciblé est révélateur d'un changement important dans la gestion de la collection, avec un mandat clair d'inclusion et de soutien. Toutefois, comme le relève Clara Ruestchmann :

La majeure partie des projets artistiques autochtones dans la ville sont des projets éphémères. Ainsi, les projets présentés lors du festival Présence autochtone ou à l'occasion d'expositions à ciel ouvert, comme *Sentier de résilience* ou *Territoires* en 2017, n'avaient pas vocation à demeurer dans la ville. Une œuvre éphémère n'a donc ni la même visibilité ni le même effet qu'une œuvre d'art public pérenne¹⁸³.

¹⁸¹ Ville de Montréal. « Lancement – Appel de projets – Art public éphémère – artistes autochtones », 23 février 2022. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2022/02/lancement-appel-de-projets-art-public-ephemere-artistes-autochtones/>.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Clara Ruestchmann. « L'art autochtone dans les rues de Montréal », *DIRE* 28, n°2 (2019), <https://www.ficsum.com/dire-archives/ete-2019/arts-lart-autochtone-dans-les-rues-de-montreal/>.

Une modification des programmes pour assurer la pérennisation des œuvres autochtones est donc souhaitable.

3.7 Les limites de l'institutionnalisation de l'art public

Comme élaboré dans le chapitre consacré à l'œuvre *L'Étreinte des temps*, l'intégration d'une œuvre d'art public issue de la politique du 1% doit être conforme à une multitude d'exigences bureaucratiques. Le respect du budget alloué, les dates limites, de la soumission du dossier jusqu'à la réalisation, un suivi exemplaire des règlements constitutifs aux concours élaborés par le Bureau d'art public ou autres instances décisionnelles, jalonnent le parcours de réalisation des œuvres. De plus, dans les projets d'art public, l'une des contraintes fondamentales englobe les enjeux de durabilités pour les conditions météorologiques, l'utilisation ludique par le public et le vandalisme potentiel. Malgré leur bien-fondé, ces contraintes limitent grandement la variété des médiums pouvant être employés et dirigent implicitement l'expression artistique. Ces restrictions matérielles pour la pérennité physique peuvent contribuer au refus de certains artistes de participer aux appels de soumission du programme d'art public. Il est probable qu'à une certaine fréquence, l'écart entre les potentialités d'expressions qui se veulent davantage transgressives, voire revendicatrices, et ce type de contrainte ne peuvent être conciliés. La problématique de ces enjeux techniques est à considérer concernant la sous-représentation des artistes dans ce milieu. L'une de mes hypothèses est que ce cadre administratif municipal peut potentiellement rebuter certains artistes autochtones et allochtones. Les règlements des concours et appels de dossiers peuvent être d'une opacité jargonneuse créant une perte de repère des buts visés et des obstacles additionnels à la participation. Ces artistes se tournent alors vers les réseaux parallèles ou n'adoptent simplement pas l'art public pérenne comme

moyen d'expression. Le rejet de ce réseau, volontaire ou dû à sa complexité, peut être compris comme une lacune menant à une sous-représentation des œuvres autochtones très politisées. La gestion technicienne peut être vue comme un frein aux créativité plus « risquées » par les artistes aux démarches atypiques et radicales. Les pratiques plus spontanées, temporaires ou refusant toutes formes d'institutionnalisation ou d'assujettissement aux orientations, présentes dans l'espace public, demeurent en marge de ce réseau, mais participent à la diversité de la vie sociale et activent notre mémoire collective autrement.

Si la sous-représentation des artistes autochtones demeure un problème, il ne faut pas oublier la nature mouvante et la diversité inhérente à ces pratiques. La Société des archives affectives a noté l'aspect administratif lourd chapeauté par la Ville : l'ensemble de directions et d'orientations à suivre était considérable. Les artistes soulignent toutefois positivement la diversité de la composition du jury (spécialistes en art public et en histoire de l'art, artistes, professeurs, représentants des citoyens, etc.), et le fait qu'elle offrait une certaine latitude et une place à l'expérimentation au sein du cadre conceptualisé par la Ville. Véronique La Perrière M. et Fionna Annis soulignent également que malgré ces contraintes, l'intervention étatique leur a procuré des moyens financiers significatifs et l'accès à des expertises spécialisées, leur permettant de réaliser des œuvres d'envergure. Selon les artistes, sans ce soutien, une œuvre complexe telle que *L'Étreinte des temps* n'aurait possiblement pas été réalisée. En d'autres termes, des démarches de collaboration menant à la réalisation des divers projets artistiques doivent avoir lieu pour favoriser la vitalité artistique. Comme le souligne la professeure Eve Lamoureux, certains artistes sont d'avis que « l'investissement gouvernemental influence la création, mais dans un sens fort positif, c'est-à-dire qu'il "l'autorise", qu'il permet le

développement des pratiques artistiques expérimentales en dehors des logiques du marché, de la compétition et de la rentabilité¹⁸⁴. » La composition d'un jury mixte, comme l'a mentionné la Société des archives affectives, est vue comme un moyen efficace du respect de la liberté créatrice. Par ailleurs, des nuances sont apportées par d'autres intervenants concernant la politique du 1 % et le Conseil des arts. Le renommé collectif BGL, actif en installations et en art public depuis plusieurs décennies, soulève les difficultés réservées aux arts plus politiques, comme le rapporte Lamoureux : « Selon eux, il arrive que des projets pouvant semer la controverse ou choquer les gens soient bloqués, même si ce n'est pas toujours le cas. Ils se demandent donc si cette difficulté est, en soi, tributaire des subventions octroyées à l'art public. Ou, n'émane-t-elle pas, plutôt, de la personnalité de certains des responsables de projet d'art public ? ¹⁸⁵ » Ce questionnement fait écho à celui de Lee-Ann Martin concernant le racisme de certains commissaires, directeurs et autres décisionnaires. Cette critique humanise cette structure bureaucratique, rappelant les biais subjectifs possibles selon les personnes en poste.

3.7.1 Le plafond de verre et le « tokenism »

Concernant l'octroi des contrats, *Le Devoir* rapporte le propos de certains artistes qui vont « jusqu'à dénoncer l'existence d'un "club sélect" d'artistes en art actuel qui en profitent¹⁸⁶. » Selon les statistiques du bassin des projets sélectionnés, un groupuscule d'artistes revient à quelques reprises. Les critiques signalant un potentiel favoritisme sont bien présentes lors des

¹⁸⁴ Eve Lamoureux, « Art et politique, L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec » (Thèse de doctorat, Université Laval, 2007), <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/QQLA/TC-QQLA-24861.pdf>, p. 291.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 292.

¹⁸⁶ Frédérique Doyon, « Politique d'intégration des arts à l'architecture - Les 1% de la "politique du 1%" », *Le Devoir*, 15 décembre, 2012. <https://www.ledevoir.com/culture/366456/les-1-de-la-politique-du-1>.

recherches sur la politique du 1% et elles incarnent bien les paradoxes et tensions de l'intervention gouvernementale. Les intervenant.e.s du milieu, habitué.e.s d'entendre ces problématiques, rétorquent entre autres que le système de jugement par les pairs a prouvé son efficacité, que les nombreuses nominations sont tributaires de l'expertise ou encore que le modèle favorise la relève¹⁸⁷. Or, comme il a été démontré, les dynamiques d'intégration au milieu sont différentes pour les artistes autres qu'allochtones. Nadia Myre fait figure d'exception et fait partie du petit groupe d'artistes autochtones qui exposent régulièrement et sont reconnus par les institutions locales et internationales du monde de l'art. Toutefois, avant *L'Étreinte des temps*, son entrée dans le milieu des arts public a été ardue. Elle était régulièrement dans les finalistes, aux côtés d'autres artistes autochtones comme l'artiste anglaise et Kanien'kehà:ka Hannah Claus¹⁸⁸. À ce propos, Jean-Philippe Uzel avance que l'homogénéité culturelle des jurys a un effet causal direct sur le faible taux de lauréat.e.s autochtones¹⁸⁹. Parmi les derniers concours du Bureau d'art public, Myre s'est taillée une place inégalée pour une artiste autochtone. En 2022, la collection municipale accueille *Renouée*, un filet monumental en bronze.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Ministère de la Culture et des Communications, *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, Bilan 2010-2013*, (Québec : ministère de la Culture et des Communications, 2016) : 93, 97 et 113.
https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/MCC_Bilan_2010_2013_final.pdf.

¹⁸⁹ Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. (Québec : Conseil des arts de Montréal, 2017), 46.



Figure 4. Nadia Myre, *Renouée*, bronze, 2021, 7m., Ville de Montréal. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés. Reproduit avec la permission du photographe Marc-Olivier Bécotte.

Dans une démarche semblable à *L'Étreinte des temps*, le Bureau d'Art public indique que « *Renouée* agira comme référence temporelle rappelant les mouvements historiques et migratoires de ce lieu de rencontres qu'est Tiohtià:ke¹⁹⁰. » Il est tout à fait exceptionnel qu'une artiste autochtone en soit à sa troisième participation à un projet d'art public de Montréal (dont deux ont intégré la collection municipale) en une période aussi courte. Malgré les quelques

¹⁹⁰ Art Public, Ville de Montréal, « Nadia Myre réalise l'œuvre sur l'avenue Laurier Ouest », 24 mars, 2021, <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2021/03/nadia-myre-realise-loeuvre-sur-lavenue-laurier-ouest/>.

initiatives encourageant directement les artistes autochtones, le circuit menant à la collection municipale de l'art public est résolument très restreint. Celles-ci sont trop récentes et une mesure de leurs impacts est prématurée, l'enracinement dans un nouveau milieu exigeant du temps. Le succès de Nadia Myre ne doit toutefois pas être synonyme d'inclusion sporadique. Si la présence de l'artiste rompt la longue absence, elle ne doit pas dédouaner les instances décisionnelles d'un travail en profondeur largement inachevé. Lee-Ann Martin affirmait déjà en 1992:

Periodic or "soft" inclusion ... absolves the institution from a long-term commitment to the serious treatment of works by Native artists... This intermittent inclusion, or "tokenism", almost always guarantees consistent exclusion and gives the impression that there is no problem of exclusion¹⁹¹.

On ne peut que se réjouir de la fissuration du plafond de verre et, du même souffle, ce succès doit se répercuter sur la représentativité autochtone globale et matérialiser un effet d'entraînement. Si l'inclusion est nécessaire, elle ne doit pas s'inscrire dans une logique de « tokenism »¹⁹² ou d'opportunisme politique. Le travail de Myre encapsule plusieurs sujets chers aux artistes autochtones, mais il demeure issu de sa Nation d'appartenance. De plus, l'inclusion de la diversité des voix provenant de l'ensemble des Nations autochtones est nécessaire, au risque d'une homogénéisation sous une large étiquette « Autochtone ». Les iniquités sont structurelles pour la marginalisation et l'oppression raciales et les interventions de concert avec un examen approfondi doivent être simultanément faites aux multiples échelons.

¹⁹¹ Lee-Ann Martin citée dans Pricile Delacroix « Exposer, diffuser et faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2015 » (Mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, UQAM, 2016), p.90.

¹⁹² Pratique d'inclusion superficielle de membres de groupes minoritaires ou minorisés sans changement structurel pour assurer l'équité.

CHAPITRE 4 : LA TOPONYMIE AUTOCHTONE

Quittons le domaine artistique pour un environnement bâti familier où la relation au territoire s'articule différemment, la toponymie autochtone. Celle-ci consiste à une « partie de l'onomastique (étude des noms propres) qui étudie les noms de lieux, leur origine, leurs rapports avec la langue parlée actuellement ou avec des langues disparues¹⁹³. » Dans l'usage commun, le terme est amalgamé avec *odonymie*, qui concerne les voies de communication. Employée quotidiennement comme cadre de référence commun, la toponymie nous permet de naviguer l'espace de façon prévisible et organisée. Elle est un outil de repérage et d'orientation pratique. Toutefois, elle est rarement considérée comme *objet de culture*¹⁹⁴, point d'ancrage significatif nous plongeant dans les différents systèmes de conceptions du monde et leur portée symbolique complexe de la relation avec le territoire. Il est passionnant de creuser l'histoire et les significations derrière ces noms sur les panneaux qui meublent nos quotidiens sans trop attirer notre curiosité.

Depuis 2017, quelques changements toponymiques ont attiré l'attention médiatique, réinscrivant brièvement les cultures autochtones dans les préoccupations actuelles. Selon les termes de la ville de Montréal, ces nouvelles désignations ont pour but de reconnaître « la place essentielle que les Peuples autochtones ont occupée et occupent toujours dans l'histoire et le développement de la métropole¹⁹⁵. » Ainsi, la toponymie participe-t-elle directement au

¹⁹³ Larousse, s.v. « Toponymie », consulté le 20 octobre 2022, 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/toponymie/78465>.

¹⁹⁴ Henri Dorion. « Toponymie, normalisation et culture », *INCT, Bulletin des Sciences Géographiques* 5 (2000): 4, <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/213/4/1/197039>.

¹⁹⁵ Radio-Canada, « Le parc au sommet d'Outremont porte désormais un nom mohawk », *Radio-Canada*, 13 juin, 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1039276/parc-outremont-nouveau-nom-mohawk-mont-royal->

façonnement d'univers concrets (réappropriation territoriale, site commémoratif) et imaginaires (littérature, création artistique)? Quels sont les paramètres et limites de cette autochtonisation spatiale en milieu urbain? En respectant les degrés d'historicité, un approfondissement des paramètres des pratiques culturelles complexes gravitant autour de la toponymie permet de mieux comprendre ces limites contemporaines en milieu urbain et d'approfondir les spécificités des toponymies autochtones. Pour analyser ce vaste sujet, je vais m'attarder à l'étude de cas abordée dans les chapitres antérieurs, le changement réalisé en 2017 au parc du Sommet Outremont du Mont-Royal. Le parc renommé Tiohtià:ke Otsira'kéhne est la porte d'entrée pour approfondir les définitions de cette discipline linguistique. Les limites de cette autochtonisation de l'espace s'articulent en fonction de l'ampleur de la dépossession territoriale ainsi que le vide historique¹⁹⁶ constitutif de la présence autochtone urbaine. Un bref retour sur l'entreprise toponymique coloniale dans le développement cartographique le démontre bien. D'autre part, on retrouve une dislocation dans les modes de transmission de la toponymie, traditionnellement enracinée dans la culture orale.

4.1 Tiohtià:ke Otsira'kéhne

Comme il a été discuté à travers ce mémoire, le Mont-Royal est une figure paysagère emblématique importante de l'horizon montréalais et témoigne de l'évolution des politiques d'aménagement et de production spatiale depuis sa délimitation en 1876. Dans le chapitre deux, en lien avec l'analyse de l'œuvre *L'Étreinte des temps*, j'ai abordé le fait qu'en 2017, un

montreal#:~:text=Le%20parc%20situ%C3%A9%20au%20sommet,de%20Montr%C3%A9al%20dans%20un%20com muniq%C3%A9.

¹⁹⁶ Nathalie Kermoal et Carole Lévesque, « Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité », *Nouvelles pratiques sociales*, n° 1 (2010) : 67-82, <https://doi.org/10.7202/1003168ar>.

changement toponymique a eu lieu sur l'un des trois sommets de la montagne sur le flanc nord. Le service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal, celui de la mise en valeur du territoire et celui de la culture de Montréal ont été les acteurs principaux dans l'élaboration de ce projet intitulé « Une œuvre d'art intégrée au projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal et du parc du sommet d'Outremont¹⁹⁷. » Le premier volet concerne l'installation de l'œuvre d'art public *L'Étreinte des temps*, tandis que le deuxième volet touche au changement toponymique prévu. L'axe majeur de la démarche des artistes de la Société des archives affectives et de Nadia Myre était guidé par la reconnaissance de l'occupation ancestrale. Toutefois, elles n'ont pas été informées a priori du projet de réattribution toponymique concernant l'espace d'exposition. Elles ont appris le changement lorsque celui-ci était en voie de complétion. Complémentaire dans le projet d'agrandissement du chemin de ceinture, le parc de 23 hectares ainsi que l'œuvre ont été conceptualisés comme parties intégrantes des legs du 375^e anniversaire de Montréal. Selon le document de présentation destiné à la mairie, pour faire suite à une demande émise par le comité de la Table de concertation du Mont-Royal, la Division du patrimoine propose un toponyme pour la désignation du parc du Troisième sommet. Les deux autres parcs, qui occupent les sommets du Mont-Royal, désignent *montagne* dans les langues des principaux colonisateurs qui ont occupé le territoire, le français et l'anglais : Parc du Mont-Royal; Bois Summit¹⁹⁸. À cette étape préalable aux rencontres avec les représentants autochtones, la désignation projetée est *Ononta* qui signifie selon cette source écrite « montagne

¹⁹⁷ Ville de Montréal (Québec). *Une œuvre d'art intégrée au projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal et du parc du Sommet Outremont. Présentation au maire*. (Québec : Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal. Service de la mise en valeur du territoire. Service de la culture, Août 2006), 18. (redite ici ?) <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1567313>.

¹⁹⁸ *Ibid.*

» en langue iroquoise. Les étapes subséquentes du dossier ont été réalisées selon la collaboration et l'intégration des expertises des collectivités concernées, le choix du toponyme jusqu'à la cérémonie d'inauguration symbolique du 10 juin 2017. C'est la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal et l'Université de Montréal, propriétaires des baux emphytéotiques des terrains concernés qui ont autorisé le changement de nom d'une partie de leur propriété privée. L'initiative de l'université est l'un des éléments constitutifs de son plan *Place aux Premiers Peuples*¹⁹⁹. L'agenda politique a stratégiquement sélectionné cette date quelques jours avant le 21 juin, journée nationale des Autochtones. Les termes employés préalablement à la nouvelle appellation Tiohtià:ke Otsira'kéhne étaient « parc du sommet d'Outremont », « Belvédère Outremont » ou « Troisième sommet ». Étant donné les différences structurelles importantes entre les langues autochtones et le français, la traduction peut être ardue et engendrer des transformations sémantiques. La branche linguistique de typologie morphologique permet de comprendre les obstacles de traduction entre ces langues agglutinantes et le français, langue flexionnelle. Selon l'Encyclopédie canadienne, « le kanien'kehá utilise l'alphabet romain pour l'écriture de sa forme écrite standardisée. Il se caractérise surtout par sa polysynthèse, soit sa tendance à combiner différents éléments du langage porteurs de sens (morphèmes) pour former une grande variété de mots²⁰⁰. » Christine Zachary Deom, cheffe du Conseil des Mohawks, explique l'origine de ce nom: « There was a big fire at the top of the mountain, so people would know where to beach their canoes to get to the gathering point. This is where our community

¹⁹⁹ Université de Montréal, « La reconnaissance autochtone incluse dans le plan directeur d'aménagement », 12 mars, 2021, <https://nouvelles.umontreal.ca/article/2021/03/12/la-reconnaissance-autochtone-incluse-dans-le-plan-directeur-d-amenagement/>.

²⁰⁰ Jeremy Green, « Kanyen'kéha : la langue mohawk », dans *Encyclopédie Canadienne*. (Historia Canada, 2022), consulté le 20 octobre 2022, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/kanyenkeha-langue-mohawk>.

was. We always came together here in the village of Hochelaga (based around present-day McGill University)²⁰¹. » Habitée des collaborations avec la ville, son expertise l’a également portée à travailler sur le projet d’ajout du symbole du pin blanc sur les armoiries officielles de Montréal²⁰².

Concernant le premier morphème *Tiohtià:ke*, il s’agit de la dénomination kanien’kehá communément utilisée pour l’île rebaptisée Montréal. Il s’agirait de l’abréviation de *Kawenote Teiontiakon* ou encore, incluant ses environs, *Tiohtià:ke tsi ionhwéntsare*²⁰³. Les Anichinabés qui fréquentent alors le territoire le nomment *Minitik 8ten entag8giban*, ou encore « l’île où il y avait une bourgade²⁰⁴», tandis que l’emploi contemporain en Anishinaabemowin est Mooniyang. Conjointement à des énonciations de reconnaissance d’antériorité territoriale, *Tiohtià:ke* est fréquemment utilisé par les instances de gouvernance, dans le réseau scolaire, par des organismes, etc.

Concernant l’origine du deuxième morphème de la nouvelle toponymie, *Otsirà:ke*, Christine Zachary Deom affirme qu’il s’agit du nom utilisé à l’époque précoloniale pour désigner l’endroit de rencontre entre les différentes Nations autochtones²⁰⁵. Dans la tradition orale de sa nation, « Montréal s’appelle Otsira’kè:ne, « Là où brûle le feu du Grand Conseil », mot qui, selon

²⁰¹ Jason Magder, « Montreal names Outremont peak for Mohawk nation », *Montreal Gazette*, 11 juin, 2017. <https://montrealgazette.com/news/local-news/montreal-names-outremont-peak-for-mohawk-nation>.

²⁰² Les armoiries de Montréal : sous la devise *Concordia Salus* (relatif à la bonne entente entre les peuples) le pin blanc, symbole autochtone rejoint la croix héraldique pour les origines chrétiennes, la rose pour l’origine anglaise, la fleur de lys pour l’origine française, le chardon pour l’origine écossaise et le trèfle pour l’origine irlandaise.

²⁰³ Karonhí:io Delaronde et Jordan Engel, « Montreal in Mohwak », *The Decolonial Atlas*, 2015. <https://decolonialatlas.wordpress.com/2015/02/04/montreal-in-mohawk/>.

²⁰⁴ Diane Bélanger. *Le Montréal des Premières Nations, Guide de découverte du patrimoine et des cultures des Premières Nations de la région de Montréal*. (Montréal : Centre d’histoire de Montréal. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2011), 4.

²⁰⁵ Ka’nhehsí:io Deer, « Montreal tour guide wants more Indigenous history incorporated into industry training », *CBC*, 8 novembre, 2018. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/montreal-tour-guide-wants-more-indigenous-history-training-1.4895920>.

elle, se prononce comme Hochelaga²⁰⁶. » Les amis de la montagne, le groupe responsable de la préservation et de l'éducation au niveau municipal n'enregistre aucune toponymie autochtone ancienne préalable à « Mont-Royal », nommé par Jacques Cartier en 1535 : « [...] no known name used by natives for Mount Royal prior to the contact period. In addition, the stories of the discoverers do not mention the name given to the mountain by the natives²⁰⁷. » Le site de l'organisme, s'appuyant entre autres sur les informations fournies par Héritage Montréal, note simplement l'endroit comme lieu important de rencontre, « les terres fertiles à la culture des trois sœurs de l'alimentation autochtone, soit le maïs, la courge et le haricot²⁰⁸ » et la montagne comme source de cornéenne, pierre aux propriétés semblables au silex. Michael Thohahoken Doxtater, locuteur kanien'kéha, réitère la sémantique du toponyme relatif à un regroupement autour d'un feu. Il affirme également qu'*Otsirà:ke* ou *Hotsirà:ken* est l'origine dérivée d'*Hochelaga*, un village mohawk d'environ 5000 personnes au pied de la montagne. Il explique son contexte social: « The Algonquin people would come down the Ottawa River, [people] would come down from the Innu territories up the St. Lawrence and then there would be the various Iroquois linguistic groups that would converge and that was a major, major trade centre²⁰⁹. » Ainsi, il n'existerait pas de consensus pour le toponyme autochtone désignant spécifiquement la montagne ni pour l'emplacement du village, dans la culture orale et les documentations écrites

²⁰⁶ Mathieu Perreault, « Mystérieux Hochelagiens », *La Presse+*, 21 janvier, 2018.

https://plus.lapresse.ca/screens/cf3a28ad-2399-4d6b-8cd1-628a3a7d2ead%7C_0.html.

²⁰⁷ Ka'nhehsí:io Deer, « Montreal tour guide wants more Indigenous history incorporated into industry training », *CBC*, 8 novembre, 2018. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/montreal-tour-guide-wants-more-indigenous-history-training-1.4895920>.

²⁰⁸ Les Amis de la Montagne, « L'histoire du mont Royal », 2017, <https://www.lemontroyal.qc.ca/fr/l-histoire-du-mont-royal>.

²⁰⁹ Ka'nhehsí:io Deer, « Montreal tour guide wants more Indigenous history incorporated into industry training », *CBC*, 8 novembre, 2018. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/montreal-tour-guide-wants-more-indigenous-history-training-1.4895920>.

selon les sources allochtones et autochtones²¹⁰. Le premier document écrit décrivant le nom de la montagne dite « bien cultivée » est le *Bref récit* de Jacques Cartier²¹¹ sans mention du nom vernaculaire. Une hypothèse avancée dans le roman géopoétique *Onon:ta'* élabore que les Autochtones présents lors du passage des Européens « se nommaient vraisemblablement Ochehagas: une contraction, selon P. J. Robinson, de onon:tshaga, un mot composé du radical onon:ta' et du suffixe -haga, "habitant de tel endroit", signifiant donc "peuple de cette montagne"²¹². » Les confusions propres aux barrières linguistiques ont porté les Français à une mauvaise association du terme au concept approprié. Pierre Monette explique que « Cette dénomination pourrait être une corruption de onon:takonhaga, "peuple du pied de la montagne". À moins qu'il s'agisse d'une déformation de Tiohtià:ke, une expression peut-être dérivée de teiohionho:ken, "entre deux rivières", ou de teiononto:ken, "entre deux montagnes"²¹³. » Pour sa part, la Commission de toponymie du Québec avance qu'*hochelaga*, « signifierait "entre deux monts" et il ferait vraisemblablement référence à l'emplacement du village, voisin de la montagne. Or, il pourrait également s'agir d'une variante d'*osekare*, vocable qui peut être traduit par "chaussée de castors", ou d'*osheaga*, qui signifierait "gros rapides"²¹⁴. » En bref, les sources fournissent un éventail d'hypothèses concernant les significations des

²¹⁰ À ce sujet, l'artiste Hannah Claus a réalisé des œuvres pour l'exposition *Hochelaga Rock* présentée à la galerie Articule à Montréal du 21 octobre au 19 novembre 2017. La pierre commémorative « Hochelaga » situé sur le campus de l'Université McGill est le point de départ pour explorer les thèmes de la toponymie, d'archives et les vérités coloniales.

²¹¹ Jacques Cartier, *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres*, (Paris :1863), xii.

²¹² Pierre Monette, *Onon:ta' : Une histoire naturelle du Mont Royal* (Montréal: Boréal, 2012), 14.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Commission de toponymie du Québec, « Montréal raconté par ses noms de lieux. De *Hochelaga* à *Montréal* », 27 octobre, 2021, <https://toponymie.gouv.qc.ca/ct/salle-de-presse/chroniques-toponymiques/semaine-2017-01-18.html>.

morphèmes retrouvés dans le nouveau toponyme du parc du Mont-Royal. Il est cohérent que les changements linguistiques se transposent dans les variabilités orales et écrites. Par exemple, diverses hypothèses sont développées pour les origines du nom Montréal. La Commission « défend l'idée que Montréal est une variante de Mont Real ou de Mont Royal²¹⁵. » La langue varie aussi en fonction des chocs culturels et la restitution exacte est parfois matière à débat. La linguistique historique et la philologie reconnaissent la nature muable des langues et intègrent ces phénomènes. Depuis des temps immémoriaux, les Autochtones occupent ce territoire, un lieu vivant, de relations et de commerce. C'est le début de la période coloniale et l'établissement permanent des Français en 1642 change le nom de l'endroit pour Montréal et l'inscrit officiellement sur les cartes et autres documents.

4.2 Les changements toponymiques comme débat, une comparaison avec le cas d'Atateken

Depuis 2017, outre mon étude de cas, deux autres changements toponymiques en langue kanien'kehá ont eu lieu à Tiohtià:ke/Montréal, l'odonyme Atateken en 2019, puis en 2020, le sentier piétonnier des Sauvages a été renommé *Tetewaianón:ni lakoiánaka'weh* ou sentier des Messagers. Concernant Tiohtià:ke Otsira'kéhne, tout comme l'installation de l'œuvre d'art public, l'appellation semble avoir eu une acceptabilité sociale positive, aucune contestation ou controverse importante n'a eu lieu. La réception et la couverture médiatique ont été bien différentes concernant l'odonyme Amherst, remplacé par le nom Atateken (prononcé a-da-dé-gan). C'est à l'occasion de la Journée nationale des Peuples autochtones le 21 juin 2019 que la mairesse Valérie Plante a dévoilé le nouvel odonyme dont la traduction réfère « à la "fraternité" »

²¹⁵ *Ibid.*

ou encore "groupe de personnes ou des nations avec qui l'on partage des valeurs" comme l'explique Hilda Nicolas, directrice du Centre culturel et linguistique de Kanasatake depuis 26 ans²¹⁶» et présidente de l'Association pour la préservation de la langue kanien'kehá. Les débats sont révélateurs des limites octroyées au corpus toponymique, certains étant considérés comme trop politiques. Atateken a soulevé davantage les passions, les personnes réfractaires au changement arguant un effacement volontaire dans la mémoire collective, une censure ou encore une réécriture de l'histoire fluctuante au goût du jour. S'il est vrai que la toponymie porte un bagage sociohistorique important, on ne peut absoudre rétrospectivement les personnages controversés sous le principe qu'ils ont été officialisés comme toponyme. Ce raisonnement tautologique d'immortalisation empêche un examen en profondeur des dynamiques de pouvoir constitutif de la tradition toponymique. Il érige également l'histoire dans une soi-disant objectivité propre à une approche positiviste occidentale, argument largement démenti dans les sciences sociales postmodernes. Selon Henri Dorion, « des toponymes à forte connotation politique sont susceptibles, un jour, de devoir être remplacés par des noms en meilleure harmonie avec les changements politiques qui affectent les régions concernées²¹⁷. » Un processus collaboratif et démocratique permet ainsi d'inscrire la diversité sociale dans la banque toponymique. De plus, dans une analyse portant sur la mémoire collective, l'héritage colonial en art public et les réseaux sociaux, la professeure adjointe Analays Alvarez Hernandez rappelle : « the public debate over whether streets or institutions should be renamed or certain monuments

²¹⁶ Laurence Niosi, « La rue Amherst devient la rue Atateken », *Radio-Canada*, 21 Juin, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1193382/rue-amherst-montreal-nom-changement-autochtones>.

²¹⁷ Henri Dorion. « Toponymie, normalisation et culture », *INCT, Bulletin des Sciences Géographiques* 5 (2000): 1, <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/213/4/1/197039>.

removed is not all that new in Canada²¹⁸. » Elle ajoute que ces changements prônant une reconnaissance des torts causés sont tributaires de ce qu'elle nomme comme étant des « politics of repentance²¹⁹. » Elle précise que ce mouvement de contestation dépasse largement les frontières canadiennes et se retrouve dans un ensemble de pays ayant une histoire de colonisation. Ces événements à l'échelle globale illustrent bien l'ampleur de la renégociation du legs colonial dans les espaces publics.

Une brève comparaison exemplifie des ramifications sociales des toponymes, ces cas présentés comme geste de réconciliation dans l'agenda politique municipal. Bien que la montagne fasse partie intégrante du tissu urbain, ses recoins moins fréquentés, « un peu secrets²²⁰ » selon l'expression de la Société des Archives affectives, n'ont pas la même répercussion dans le paysage linguistique montréalais qu'un affichage sur une artère très fréquentée. Ce parc, tout comme le sentier des Messagers, demeure relativement peu connu et en arrière-plan, simultanément, selon l'expression de Sherry Simon, dans « la traversée de l'espace et de la langue²²¹. » L'ensemble des médias journalistiques ont couvert l'événement, la plupart publiant des articles faisant part du processus consultatif jusqu'à la réception dans l'opinion publique. Deux variables sont à prendre en considération pour une comparaison : la controverse liée au nom précédent et l'importance de la fréquentation du lieu. En effet, le patronyme d'origine « Outremont » n'est pas aussi chargé symboliquement que celui du général

²¹⁸ Anays Alvarez Hernandez. « The Life and Death of the Monument in the Era of Social Networks: New Communities of Memory », *RACAR : Revue d'art canadienne Canadian Art Review* 46, n°2(2021) : 79, <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2021-v46-n2-racar06696/1085422ar.pdf>.

²¹⁹ *Ibid.*, 76.

²²⁰ Entretien avec Véronique La Perrière M. et Fiona Annis. 9 novembre 2021.

²²¹ Sherry Simon, *Villes En Traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone Et Montréal* (Montréal, Québec: Presses de l'Université de Montréal, 2014), 188.

britannique Amherst. Selon la journaliste Laurence Niosi, ce dernier est « surnommé *le père de la guerre bactériologique* pour avoir offert des couvertures infestées par la variole aux Autochtones²²². » Le premier demeure plutôt anodin selon les origines généalogiques tandis que le deuxième est très chargé symboliquement selon son implication active comme agent colonial dans un génocide. L'un se trouve près du Centre-ville dans le fameux Village, épicerie LGBTQIA2S+ de la métropole, tandis que l'autre se situe au long d'un sentier naturel accessible uniquement par voie non motorisée. Les deux changements toponymiques sont le résultat d'un processus consultatif des communautés, le premier simplement greffé dans un processus administratif et le second réalisé à la suite des demandes répétées des communautés autochtones, citoyen.ne.s et politicien.ne.s durant plusieurs années. La comparaison de ces deux cas démontre bien comment la toponymie, par son expression courante, est un vecteur fertile pour les débats sur la mémoire collective et l'usage des endroits publics et non de simples données de géolocalisation. Les controverses mettent en lumière leur usage résolument politique dont les enjeux sont la transposition des identités culturelles historiographiques aux lieux concrets. Les odonymes peuvent être partie intégrante des stratégies de résistance à l'assimilation coloniale. Par exemple, la communauté mohawk des Kanataron:non de Kanata, dans leur démarche pour un retour à un modèle de gouvernance autochtone. Selon Michael Thohahoken Doxtater « [they] resist municipalization by adhering to the practice of not naming streets or using street numbers on properties²²³. » Les pancartes d'affichage odonymique ne sont

²²² Laurence Niosi, « La rue Amherst devient la rue Atateken », *Radio-Canada*, 21 Juin, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1193382/rue-amherst-montreal-nom-changement-autochtones>.

²²³ Michael Thohahoken Doxtater. « Putting the theory of Kanataron:non into practice: Teaching Indigenous governance », *Action Research* 9, n° 4(2001): 389.

pas présentes dans les rues. Il s'agit d'une pleine expression de leur autonomie concernant la propriété privée et l'aménagement de leur territoire.

4.3 Les limites pour l'usage courant toponymique

De prime abord, le toponyme du parc Tiohtià:ke Otsira'kéhne implique l'existence explicite d'une double audience autochtone/allochtone. Pour les premiers, familiers avec la langue ou locuteurs, la compréhension est aisée voire déclenche des sentiments positifs étant donné la rareté de l'inscription du kanien'kehá à Tiohtià:ke/Montréal. Les locuteur.trice.s sont directement interpellés, dans une totalité sociale et individuelle. Cette familiarité permet un transfert de sens touchant au *kinship*, aux nuances historiques et sociales. Or, pour les deuxièmes, force de constater à chaque énonciation du toponyme une collision langagière parmi l'auditoire francophone, anglophone, etc. Régulièrement dans un contexte conversationnel informel portant sur ce sujet, la prononciation est d'abord discutée, puis les aspects sémantiques du terme. Si le pouvoir d'évocation est fort, les différences morphosyntaxiques posent toutefois des barrières linguistiques et grammaticales importantes. Il n'y a pas d'uniformisation pour la prononciation et l'orthographe est soumise aux variations régionales des différents dialectes. De plus, les traces d'oralité traduites au moyen d'usage diacritique engendrent des difficultés d'épellation. Pour les non-locuteurs de la langue employée, Tiohtià:ke Otsira'kéhne peut être énigmatique, voire intimidant, à lire et à prononcer, et a un impact sur la compréhension extratextuelle. Les lecteur.trice.s sont confronté.e.s à l'altérité d'une langue qu'ils et elles ne comprennent pas, pourtant en usage sur le territoire depuis très longtemps. En date de décembre 2022, aucun panneau explicatif ne se trouve sur les lieux environnants, et aucun

lexique n'est physiquement présent, ce qui exige un effort actif de mémorisation. Si la réintégration des toponymes autochtones est un des moyens de revitalisation de cette langue en danger²²⁴, ces limitations constituent des limites concrètes à un emploi quotidien fluide et aisé. Il demeure que les citoyen.ne.s de l'île baignent dans la multiplicité des langues et la mixité linguistique, et que cette langue autochtone nous est accessible par cette parcelle. Tel que le souligne Simon, « les trottoirs de Montréal, comme ceux d'autres villes cosmopolites, sont aujourd'hui animés par mille voix issues de l'immigration et de la mondialisation. Or, de toutes ces langues qui peuplent le paysage sonore, un grand nombre n'ont qu'une portée limitée dans la vie de Montréal²²⁵. » Ce constat adressé n'est résolument pas un appel à la simplification et à la formalisation grammaticale, la conséquence serait une dénaturalisation nuisible des changements toponymiques autochtones. Le public autochtone doit être une priorité et la vitalité linguistique véhiculée par la stratégie monolingue et la non-traduction est une force incontournable. Il s'agit d'un élément pertinent à un portrait global de l'utilisation toponymique dans la ville, qui somme toute demeure dans son articulation bilingue français-anglais, encore inscrit dans les tensions historiques coloniales.

4.4 Une définition autochtone de la toponymie

Tout comme il a été détaillé dans le chapitre sur l'art autochtone, les différences épistémologiques et ontologiques entre les cultures autochtones et allochtones sont

²²⁴ Philippe Charland, « Définition et reconstitution de l'espace territorial du nord-est américain : la reconstruction de la carte du W8banaki par la toponymie abénakise au Québec Aln8baïwi Kdakina - notre monde à la manière abénakise » (Thèse de doctorat, Université McGill, 2005), 282, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/h702q682m>.

²²⁵ Sherry Simon, *Villes En Traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone Et Montréal* (Montréal, Québec: Presses de l'Université de Montréal, 2014), 188.

significatives et leur prise en compte est nécessaire comme point de départ réflexif. Ces différences se retrouvent de prime abord dans les relations avec le territoire pour se répercuter dans les autres milieux tels que celui des arts. En effet, selon l'Office québécois de la langue française, la racine grecque même du terme *Autochtone* renvoie au territoire : « *aûtos* ("même ") et *khthôn* (" terre "), soit "qui est de la terre même", *Autochtone* se rattache à la mythologie ancienne et s'applique au peuple qui, sans y être venu par immigration, est issu du pays même où il habite²²⁶. » L'opposé de ce concept, *allochtone*, renvoie aux concepts de l'extérieur, de l'étranger tel que dans le colonialisme d'occupation. S'il est décisif de ne pas tomber dans des écueils ethnographiques romantiques, d'homogénéiser les Nations ou encore d'opposer les traditions savantes européennes et autochtones de façon strictement inconciliables, il demeure que ces dernières ont des spécificités propres et des épistémologies singulières qui ont été longtemps délégitimées ou marginalisées par le système académique occidental. La question de l'existence d'une cohésion d'une expérience commune intergénérationnelle, du rapport identitaire au territoire avec ses noms enchâssés dans les paysages est également différent. Ces noms utilisés pour désigner les configurations et éléments du territoire sont intimement liés à la culture avec une dimension pragmatique structurante. Pour paraphraser nombre d'auteur.e.s autochtones dans l'ensemble des 11 Nations, c'est dans le territoire que ce trouve l'identité autochtone. Matthew Mukash, aîné Eeyou, exprime en ces mots la relation puissante entre humain et territoire : « Chaque vallée, chaque méandre de la rivière porte un nom. Chaque

²²⁶ Office québécois de la langue française, *Autochtone*. (Québec : Gouvernement du Québec. Grand dictionnaire terminologique, 2011), https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17483311/autochtone?utm_campaign=Redirection%20des%20anciens%20outils&utm_content=id_fiche%3D17483311&utm_source=GDT.

montagne, chaque colline, chaque lac porte un nom. Ces noms nous rappellent la manière dont nos ancêtres ont survécu pour que nous puissions être ici aujourd'hui²²⁷. » L'étude étymologique du parc renommé Tiohtià:ke Otsira'kéhne a bien démontré l'occupation ancestrale sur l'embranchement fluvial et la réactualise dans une montagne désormais urbanisée; le passé rencontre le présent. L'usage du kanien'kehá dans le quotidien du Mont-Royal rétablit son vocabulaire comme une référence et les noms deviennent des véhicules de réactivation de la langue. Malgré un rayonnement géographiquement limité, cette attribution contient une charge symbolique de repossession territoriale et langagière, d'autant plus renforcée par la présence de la sculpture *L'Étreinte des temps* : elle fait partie également d'un ensemble de prises de décisions municipales pour progressivement et concrètement réinscrire des noms autochtones.

Pour clôturer cette analyse sur les questions toponymiques, dans la section qui suit, je me penche sur l'histoire de l'entreprise toponymique, démontrant l'ampleur de la presque éradication des noms autochtones conséquemment au colonialisme d'établissement. Les défis actuels concernant l'autonomie territoriale et la gestion toponymique découlent directement de cette histoire. Ensuite, je vais approfondir les spécificités de la toponymie autochtone, selon un continuum oralité-littéraire, s'articulant avec leur expression contemporaine et traditionnelle.

4.5 Le projet colonial et la cartographie

La toponymie est intrinsèquement liée à la cartographie, deux sciences d'inscription, d'étude et de production spatiale. Durant la période de contact au début du XVI^e siècle, sur le

²²⁷ Laissez-nous raconter, « Le territoire, » tou.tv video, 52 : 02, 19 novembre, 2022, <https://ici.tou.tv/laissez-nous-raconter/S01E01>.

territoire en voie d'être nommé Canada, les négociations entre les Autochtones et les non Autochtones étaient ancrés dans des tensions géopolitiques, au détriment des premiers. L'ambition première des Européens étant la conquête, le territoire est compris comme une commodité inscrite dans une logique de propriété. Les agents coloniaux parcourent alors le continent avec des motivations économiques, de domestication et de conversion à la religion catholique. Pour les Autochtones, il s'agit davantage d'un ancrage identitaire profond, en relation avec les cosmologies. Parmi l'arsenal de moyens déployés pour l'accomplissement du projet colonial, la cartographie a été un outil particulièrement utile. Elle a été l'assise judiciaire et légale dans l'entreprise graduelle de dépossession territoriale et la délimitation des réserves, des parcs nationaux et des traités. Un bref coup d'œil sur une carte montre une constellation de saints et de noms d'inspiration religieuse au sens univoque. Selon Jean-Yves Dugas, les toponymies eurogènes sont largement « des appellations dédicatoires et commémoratives inspirées de la mère patrie »²²⁸. Si l'omniprésence du sacré dans le choix des toponymies et odonymes témoignant du passé catholique est indéniable, les lieux et les voies de communication en soi sont majoritairement désacralisés. Ainsi, les noms et titres de désignation géographique autochtone sur l'ensemble du territoire, dont Tiohtià:ke, ont été progressivement effacés, remplacés ou mal écrits.

La monarchie française est l'instigatrice de l'entreprise de compilations pour représenter graphiquement les potentielles colonies outre-mer, dont la Nouvelle-France. Jean-François

²²⁸ Jean-Yves Dugas, « La toponymie au Québec : Recherche et pratique. Actes du mini-colloque tenu dans le cadre du congrès des sociétés savantes et de la 29e réunion annuelle de la société canadienne d'onomastique », dans *Études et recherches toponymiques*, dir. Jean-Yves Dugas (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2 juin 1995), 23.

Palomino, citant McClellan et Regourd, explique que « les agents locaux de la "machine coloniale" parviennent à la longue à obtenir "un contrôle intellectuel et technique sur les espaces coloniaux" et une maîtrise analogue de l'espace maritime²²⁹. » L'État royal, qualifié à juste titre de véritable machine coloniale, étant donné son pouvoir tentaculaire et centralisé, mobilisait « ingénieurs, arpenteurs, géographes et autres "informateurs réseautés"²³⁰ ». Ceux-ci sont chargés de faire reculer la *Terra incognita* et inscrire le territoire conquis sur les cartes. Le principe idéologique derrière ce mécanisme de rendre visible graphiquement des terrains jusqu'ici soi-disant inconnus est inscrit dans un mécanisme de légitimation des savoirs. Palomino reprend les termes de Jeffers Lennox pour expliquer le procédé de conquête cartographique : « la carte trace les contours d'une "fiction impériale" tout en posant un premier geste vers sa réalisation²³¹. » Depuis des temps immémoriaux, les Autochtones habitaient l'ensemble du territoire et possédaient un bagage de savoirs immenses et détaillés. Or, ces connaissances ne sont validées que lorsque les zones sont explorées par les Blancs. Une autre vague contribuant à l'effacement et à la modification des toponymes autochtones a eu lieu vers la fin du XIX^e siècle, guidée par la Société de Géographie du Québec. Philippe Charland surnomme cette entreprise de « courant de désauvagement²³². » Par ailleurs, les noms autochtones inscrits ont subi un ensemble

²²⁹ McClellan et Regourd cité par Jean-François Palomino, « L'État et l'espace colonial : savoirs géographiques entre la France et la Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e siècles » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018), 12. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21137>.

²³⁰ Jean-François Palomino, « L'État et l'espace colonial : savoirs géographiques entre la France et la Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e siècles » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018), 12. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21137>, 13.

²³¹ *Ibid.*, 6.

²³² Philippe Charland, « Définition et reconstitution de l'espace territorial du nord-est américain : la reconstruction de la carte du W8banaki par la toponymie abénaquise au Québec Aln8baïwi Kdakina - notre monde à la manière abénaquise » (Thèse de doctorat, Université McGill, 2005), 50-51, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/h702q682m>.

d'imprécisions et d'erreurs grammaticales rendant la continuité historique laborieuse, voire impossible. En plus de cet effacement orchestré, la transmission par une oreille étrangère aux consonances autochtones pose les obstacles de traduction. Comme l'explique Joseph Guinard : « Les noms indiens sont d'ordinaire très mal épelés. Ils ont été tronqués par les Blancs et écrits de toute sorte de façon ; ce qui dérouta le traducteur²³³. » Nathalie Kermoal et Carole Lévesque citent Green pour décrire l'ampleur du saccage effectué. Désormais, l'histoire autochtone

ressemble à un palimpseste, un manuscrit dont on a gratté ou effacé l'écriture originale pour y inscrire autre chose [...] Les nouveaux arrivants qui sont venus occuper le territoire ont superposé leur expérience et leur vécu sur le parchemin national [et régional], estompant du coup, voire niant les traces laissées par les peuples autochtones [...]²³⁴.

L'effacement des noms sur le territoire découle des structures organisées de dépossession territoriale. Comme le rappelle Leanne Betasamosake Simpson, « The intention of the structure of colonialism is to dispossess²³⁵. » L'impact destructeur sur les savoirs et les usages traditionnels autochtones a été colossal. La dépossession territoriale par l'imposition des frontières, des douanes et des réserves, dont la carte est devenue le « document paradigmatique²³⁶», n'a pas été subie passivement par les Autochtones. Malgré la légitimité légale et judiciaire des cartes conçues par les agents coloniaux, la résistance est multiforme, en fonction du positionnement stratégique privilégié par les différentes communautés. La réattribution toponymique fait partie

²³³ Joseph Guinard, *Les noms indiens de mon pays*. Édition Rayonnement, Montréal, 1960.

²³⁴ (Green, 2014) cité dans Nathalie Kermoal et Carole Lévesque. « Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité », *Nouvelles pratiques sociales*, n° 1 (2010) : <https://id.erudit.org/iderudit/1003168ar>.

²³⁵ Leanne Betasamosake Simpson, « I'm not afraid to be radical », *YES! Magazine*, 17 juillet, 2018, <https://www.indianz.com/News/2018/07/17/leanne-betasamosake-simpson-i-am-not-afr.asp>.

²³⁶ Matthew H. Edney, « Cartography without 'Progress': Reinterpreting the Nature and Historical Development of Mapmaking », *Cartographica*, vol. 30, nos 2-3 (1993) : 55, <https://doi.org/10.1002/9780470669488.ch18>.

des nombreux outils possibles dans les mouvements décoloniaux pour restaurer ce lien au territoire.

4.6 Les traditions orales et la toponymie

Tiohtià:ke Otsira'kéhne est inscrite dans un continuum littéraire-oralité tout à fait particulier et dont la richesse mérite d'être davantage étudiée. En Amérique du Nord, la tradition orale est indissociable des diverses cultures autochtones. Dans la période ancestrale précontact, celle-ci permettait la transmission d'une grande diversité de croyances cosmologiques, de pratiques, de connaissances territoriales, d'expressions de l'identité collective. Les récits étaient les médiums principaux de transmission des registres toponymiques et leurs informations didactiques. Tiré du livre *Cartographic Encounters, Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, les arts pictographiques précontacts et autres objets mnémotechniques tels que « l'art rupestre, les peaux peintes d'animaux, l'art tracé dans le sable, les wampums et l'écorce de bouleau travaillée²³⁷ » étaient également d'autres médiums de transmissions de ces points de repère spatiaux indispensables. Michael Thohahoken Doxtater ajoute que les pictogrammes et un langage des signes étaient également utilisés²³⁸. Les noms des lieux sont les ancrages de sens pour un vaste ensemble d'informations transmises : limites morales, orientation, lieux sacrés, lieux pour l'alimentation, chasse-pêche, anecdotes personnelles, existence des Personnes-Autre-qu'humaines, etc. Ces sens se déploient autrement dans le contexte social actuel, où l'usage de

²³⁷ G. Malcolm Lewis, *Cartographic Encounters, Perspectives on Native American mapmaking and Map use* (Presses de l'Université de Chicago, 1998), 57.

²³⁸ Thohahoken Michael Doxtater. « Putting the theory of Kanataron:non into practice: Teaching Indigenous governance », *Action Research* 9, n° 4 (2001): 387.
<https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1476750311409766>.

l'écriture est prédominant et les pratiques culturelles ont été bouleversées. Les noms intergénérationnels ont été graduellement effacés par les explorateurs et les cartographes. Dans l'introduction de leur guide terminologique, le groupe Indigenous Corporate Training résume ainsi les usages: « As an oral society, the names chosen for geographical sites carry history, traditional environmental/ecological knowledge, navigational information, teachings – using Indigenous names keeps all of that information alive.²³⁹ » Le projet colonial a presque éradiqué ces systèmes symboliques et ses manifestations orales et graphiques. Cependant, la toponymie est désormais (ré)inscrite au moyen de médiums cartographiques, d'œuvres littéraires et comme le cas d'étude, réactualisée par une correspondance en contexte urbain selon des mutations modernes et hybridations sémiotiques.

Semblable aux problématiques traversant les études des cultures orales, la dichotomie entre l'inscription et la performance se trouve au cœur du sujet. L'inscription désigne les méthodes de transcription écrite ou encore d'enregistrement, qui fixe l'information. La performance fait appel notamment au corps et à ses sens, à la relationnalité, etc. Lorsque j'analyse le discours colonial sur les traditions orales, une dichotomie émerge assez vivement. Comme l'expliquent Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, les autorités « disqualifie[ent] le régime de pure oralité, considéré comme relevant de l'enfance et/ou de la nature²⁴⁰.» Il y a donc, la nature, et de l'autre côté, la culture, l'unique garante du réel savoir. L'anthropologue Pierre Déléage, à propos de la résistance des missionnaires de la Nouvelle-France à reconnaître la

²³⁹ Indigenous Corporate Training Inc., «The Relationship between Indigenous Peoples and Place Names», 16 février, 2016, <https://www.ictinc.ca/blog/the-relationship-between-indigenous-peoples-and-place-names>.

²⁴⁰ Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, *Le livre parle, l'écrit dans la tradition orale* (Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007), 42.

communication graphique autochtone²⁴¹, prend en exemples divers auxiliaires mnémotechniques, des répertoires pictographiques, des aide-mémoires graphiques comme les rouleaux d'écorces. Cette dévalorisation totale des traditions orales et de leurs supports matériels, dès la période de contact, a eu des impacts subséquents importants sur les représentations des Peuples autochtones. Les toponymes autochtones sont donc traditionnellement enracinés dans la culture orale qui est avant tout, comme l'explique le chercheur Métis Warren Cariou, «the meaning thought embodied practices that move from one body to another, held in memory, distributed across a community, over space and time²⁴². » Il précise le caractère muable de ce type de répertoire.

Par ailleurs, étant donné que la territorialité est intimement liée à la notion de corporalité, les toponymies autochtones s'inscrivent dans cet ensemble d'*embodied knowledge*. L'écrivain et poète Cri Neal McLeod explique l'aspect performatif des savoirs spatiaux autochtones : « In this context, narratives are thus essentially maps which emerge out of a relationship to a specific area, whereas wisdom emerges from voice and memory within that landscape²⁴³. » La transcription bidimensionnelle de cette constellation d'expériences s'en trouve bien limitée étant donné la dépendance à la performativité. La toponymie occidentale écrite sur une carte n'est pas comprise dans ce genre de réseau relationnel. Elle est désincarnée et contient en elle-même les codes de compréhension. L'expérience vécue de la chasse, de la cueillette de

²⁴¹ Pierre Déléage, *La Croix et les Hiéroglyphes. Écriture et objets rituels chez les Amérindiens de Nouvelle-France xvii^e-xviii^e siècles* (Paris : Éditions Rue d'Ulm / musée du quai Branly, 2009).

²⁴² Warren Cariou, « Who is the Text in this Class? Story, Archive, and Pedagogy in Indigenous Contexts », dans *Learn, Teach, Challenge : Approaching Indigenous Literatures*, dir. Deanna Reder & Linda Morra (Presses de l'Université Wilfrid Laurier, 2016), 475.

²⁴³ Neal McCleod, « Coming home through stories », dans *Introduction to Indigenous Literary Criticism in Canada*, dir. Heather Macfarlane & Armand Garnet Ruffo, 169-186. (États-Unis : Presses Broadview, 2016), 171.

cornéenne, de la plantation des trois sœurs, ainsi que les connaissances intimes des migrations animales sur le Mont-Royal exemplifient bien ce genre de savoir. Comme l'explique le professeur Gwilym Lucas Eades, « In the past there was very little need to inscribe maps representing the territory. Spatial knowledge was enacted by actually hunting and gathering, and by passing on knowledge orally²⁴⁴. » Les toponymes autochtones contemporains se retrouvent ainsi éloignés de ces paradigmes précontacts. Toutefois, des rapprochements sont faits en s'appuyant sur cette dichotomie inscription/*embodiment* et en intégrant les pratiques culturelles contemporaines.

Tout comme le procédé d'enregistrement d'un récit, la matérialisation externe et graphique des connaissances intimes et immatérielles ne peut être qu'incomplète, le transfert étant intrinsèquement décontextualisant. Malgré cette coupure, Tiohtià:ke Otsira'kéhne exprime la continuité historique de la mémoire collective et individuelle, en acte traditionnel renouvelé. Le nom est un ancrage de sens qui lie les expériences personnelles à celles collectives, en intégrant les Ancêtres, le sacré, la vie quotidienne et *all-my-relations*, incluant les Personnes-Autres-qu'humaine et animaux. À cet égard, il est pertinent d'appréhender les toponymes autochtones dans une optique intermédiaire permettant le déploiement de leur évolution technique et relationnelle moderne. Les récits, avec leurs toponymes respectifs, se manifestent selon d'autres pratiques culturelles, hybrides entre l'oralité traditionnelle et l'écrit. Ce type de changement toponymique n'est qu'un fragment des potentialités de décolonisation des systèmes d'informations géographiques.

²⁴⁴ Gwilym Lucas Eades, «Decolonizing geographic information systems » (Thèse de doctorat, Université de Carleton, 2006), 14, <https://doi.org/10.22215/etd/2006-08536>.

CONCLUSION

Pour conclure, la métropole se transforme tant sur le plan spatial que du point de vue géopolitique et géopoétique. Au gré des ajouts d'œuvres d'art public permanentes et de la réinscription des langues autochtones dans le paysage, la richesse culturelle s'exprime avec son historicité propre. Des totems aux bustes de marbre, l'art public autochtone inspire plusieurs objets d'étude. J'ai toutefois choisi un corpus restreint, davantage propice aux approfondissements théoriques. Une déambulation sur le troisième sommet du Mont-Royal fait découvrir la sculpture *l'Étreinte des temps*, et par le fait même, l'histoire toponymique autochtone, thèmes transversaux de la présence autochtone en milieu urbain. L'analyse des deux études de cas a démontré les dimensions décoloniales que celles-ci peuvent incarner. Par cette double intervention, ce lieu public devient un espace de résistance et de réappropriation symbolique multiforme. Les retours ethnomuséologiques sur l'histoire de l'art autochtone ainsi que l'entreprise toponymique ont mis en lumière les conséquences du système colonial sur la vitalité culturelle autochtone contemporaine. Les effets délétères des structures d'oppressions et d'assimilation mises en œuvre à chaque période du colonialisme d'occupation ont été démontrés tant dans le milieu artistique que dans la gestion du territoire. Le constat alarmant relatif au faible pourcentage d'œuvres autochtones dans la collection municipale a ouvert la porte à de nombreuses pistes de réflexion sur l'exclusion culturelle, le racisme systémique, les limites de l'institutionnalisation. Ensuite, le « quasi topomycide », pour reprendre le terme du toponymiste Jean-Yves Dugas, a également soulevé les problématiques de dépossession territoriale, de continuité culturelle et de revitalisation linguistique. Comme le résume le professeur Philippe Charland, « la désignation d'un lieu par un toponyme révèle, au-delà de toute

connaissance géographique et environnementale implicite, que l'espace devient un lieu fabriqué²⁴⁵. » Par cette transformation, l'espace humanisé intègre la culture de ses habitant.e.s. À ce propos, les préoccupations toponymiques dépassent largement les systèmes de repérages et de déplacements pour toucher aux questions identitaires.

Malgré les limites de l'autochtonisation des espaces publics ainsi que celles retrouvées dans une réconciliation guidée par l'état, nous y retrouvons de la résistance, de la résilience, de la guérison et la création d'une autre narration ancrée dans l'héritage des communautés. Dans le manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec, l'ensemble de ce milieu culturel le nomme d'une seule voix :

Après des siècles de colonialisme, à effacer nos histoires et nos noms, à vider le territoire de notre présence, le temps est venu de réindigéniser nos espaces physiques et imaginaires. Le temps est venu de saisir l'héritage des ancêtres/artistes qui nous ont précédés et d'en accélérer l'affirmation légitime. Le temps est venu de transmettre toute la richesse de nos arts et de nos cultures²⁴⁶.

Parmi les considérations et les demandes déclinées dans le manifeste, les signataires exigent un meilleur financement provenant des institutions artistiques et des gouvernements pour assurer une reconstruction culturelle. Si l'espoir est de mise quant à l'avenir de ce milieu, il demeure que l'efficacité des différentes mesures de soutien aux artistes et organismes autochtones énumérées en ces pages doit encore être démontrée. Ce mémoire souhaite témoigner de

²⁴⁵ Philippe Charland, « Définition et reconstitution de l'espace territorial du nord-est américain : la reconstruction de la carte du W8banaki par la toponymie abénaquise au Québec Aln8baïwi Kdakina-- notre monde à la manière abénaquise » (Thèse de doctorat, Université McGill, 2005), 25, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/h702q682m>.

²⁴⁶ « Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec », dans *L'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec, Tiöhtià'ke / Montréal, 17-18 mai 2017* : 3.

l'importance des manifestations culturelles autochtones, aussi discrète soit-elle, au creux d'une clairière boisée et loin du radar médiatique et populaire.

La carrière de l'artiste Anichinabé Nadia Myre est aujourd'hui bien établie dans le milieu des arts publics, le nombre et le prestige de ses œuvres intégrées à la collection municipale en témoignent. L'ensemble sculptural *En attente... While waiting* est particulièrement significatif, situé à l'une des entrées de la ville près du pont Champlain. Depuis sa collaboration avec la Société des archives affectives, plusieurs de ces créations ont trouvé place à divers endroits sur le territoire de Tiohtià:ke/Montréal. Ses réalisations reconstituent la présence et les imaginaires autochtones dans l'expérience de la ville. Elle y aménage des espaces de dialogue entre Nations et aborde le renouvellement des relations avec les allochtones. Parmi les pistes d'interprétations possibles, *L'Étreinte des temps* évoque surtout l'histoire de la montagne, tout en revalorisant la relation humaine et plante, essentielle dans les cultures autochtones. Cette relation est symbolisée d'une part avec le matériau principal, le saule, reconnu pour ses propriétés médicinales et pour son utilisation pour la vannerie et d'autre part, avec l'aménagement paysager parsemé de nombreuses plantes indigènes. Ceci dit, malgré une certaine ouverture des institutions d'art public aux artistes autochtones et la mise en place de programmes pour stimuler la relève et la professionnalisation, peu d'artistes autochtones intègrent ce milieu aux exigences particulières. L'état des lieux, les pistes de solutions pour une meilleure représentativité, ainsi que l'analyse des spécificités des manifestations culturelles autochtones ont été examinés. Ces données sont pertinentes dans l'établissement d'une meilleure relation interculturelle et pourraient contribuer à mieux orienter les politiques municipales afin qu'elles soient axées davantage sur les besoins et attentes des communautés concernées.

Dans un autre ordre d'idées, la question de la réception de l'œuvre sur le Mont-Royal n'a pas été développée dans ce mémoire. L'une des particularités de ces études de cas est que ses publics se fondent avec le bassin d'usagers du parc du Mont-Royal, ce qui déploie un autre type d'analyse sociologique dans ce quartier huppé d'Outremont. Il serait pertinent d'effectuer une étude empirique de la fréquentation des lieux concernant cette section de la montagne et ainsi déterminer selon quels paramètres le public autochtone s'approprie ce très grand espace vert. Tel qu'il a été détaillé, les toponymes autochtones sont intégrés à travers *l'embodied knowledge*. Or, pour construire ce réseau relationnel et en faire un ancrage de sens pertinent, les corps autochtones doivent accéder à cet espace. Ces deux interventions ne doivent pas être confinées à la fabrication d'une présence uniquement symbolique. Comme il a été établi, un humanisme colonial et son legs réconciliateur n'est pas garant ni essentiel à la transmission et à la continuité culturelle autochtone. L'agentivité des cultures concernées s'exprime également dans un désengagement d'une réciprocité. En ce sens, le refus de vivifier cette localisation autochtonisée symboliquement est plausible et valable. J'ai exploré davantage le territoire identitaire et politique, mais qu'en est-il du territoire arpenté dans sa perspective mnémonique et relationnelle ancrée dans la vie sociale du quotidien ?

Bibliographie

« Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec ». Dans *L'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec, Tïöhtià'ke / Montréal, 17-18 mai 2017*. 1-12.

Aki'name (On the Wall). Réalisé par David Millar. 1968: ONF-NFB, 2022. DVD.

Alfred, Gerald Taiaiake. « Foreword ». Dans *Unsettling the Settler Within: Indian Residential Schools, Truth Telling, and Reconciliation in Canada*, sous la direction de Paulette Regan, ix. Vancouver: Presses de l'Université de Colombie-Britannique, 2010.

Alfred, Gerald Taiaiake. *Heeding the Voices of Our Ancestors: Kahnawake Mohawk Politics and the Rise of Native Nationalism*. Toronto: Oxford University Press, 1995.

Alvarez Hernandez, Analays. « The Life and Death of the Monument in the Era of Social Networks: New Communities of Memory ». *RACAR : Revue d'art canadienne Canadian Art Review* 46, n°2(2021) : 75-84. <https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2021-v46-n2-racar06696/1085422ar.pdf>.

Antonozzi, Gina. « Orison ». Opuscule de l'exposition Orison de l'artiste Nadia Myre à la galerie Oboro. 2014. https://e-artexte.ca/id/eprint/26056/1/opuscule_N_Myre_en.pdf.

Art public- Ville de Montréal. « Henry Hunt, Tony Hunt, Totem Kwakiutl, 1967 », <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/totem-kwakiutl/>.

Art public- Ville de Montréal. « Hommage à Alanis Obomsawin. », 1er octobre 2018, <https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/hommage-a-alanis-obomsawin/>.

Art Public, Ville de Montréal. « Nadia Myre réalise l'œuvre sur l'avenue Laurier Ouest. » 24 mars, 2021. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2021/03/nadia-myre-realise-loeuvre-sur-lavenue-laurier-ouest/>.

Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador. « Le 375^e de Montréal, c'est aussi le 6375^e des Premières Nations ». *Cision*, 17 mai, 2017. <https://www.newswire.ca/fr/news-releases/le-375e-de-montreal-cest-aussi-le-6375e-des-premieres-nations-622806133.html>.

Bacon, Joséphine, François Gagnon, Cliff Cardinal, Alexis Martin, Catherine Voyer-Léger, Moe Clark, Natasha Kanapé Fontaine, et Pascale Bonenfant. *Terres De Trickster: Trickster Otaski = Akin Kadipendag Trickster = Kuekuatsheu = Teshakoierónnions = Wiisagejaak = Lands of Trickster*. Montréal: Possibles éditions, 2014.

Bélanger, Diane. *Le Montréal des Premières Nations. Guide de découverte du patrimoine et des cultures des Premières Nations de la région de Montréal*. Montréal: Centre d'histoire de Montréal. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2011.

Belmont, Nicole et Jean-Marie Privat. *Le livre parle, l'écrit dans la tradition orale*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

Berlo, Janet Catherine et Ruth B Phillips. *Amériques Du Nord : Arts Premiers*. Paris: Albin Michel, 2006.

Bloom, Rochelle et Douglas Deur. « Reframing Native Knowledge, Co-Managing Native Landscapes: Ethnographic Data and Tribal Engagement at Yosemite National Park ». *Land 9*, n°9 (2020): 1-22. <https://doi.org/10.3390/land9090335>.

Boney, Ludovic. « Art public ». Site de l'artiste, s. d. Consulté le 20 mars 2023. <https://www.ludovicboney.com/artpublic2>.

Boursiquot, Fabienne. « Musées et anthropologie : chronique d'une séparation ». *Anthropologie et Sociétés* 38, n° 3 (2014) : 309–323. <https://doi.org/10.7202/1029030ar>.

Bureau d'art public-Ville de Montréal. « La Société Des Archives Affectives- *L'Étreinte Des Temps*. » Consulté le 1 septembre 2020. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2016/12/la-societe-des-archives-collectives-letreinte-des-temps/>.

Cariou, Warren. « Who is the Text in this Class? Story, Archive, and Pedagogy in Indigenous Contexts ». Dans *Learn, Teach, Challenge : Approaching Indigenous Literatures*, sous la direction de Deanna Reder & Linda Morra, 467-476. Presses de l'université Wilfrid Laurier, 2016.

Cartier, Jacques. *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres*. Paris, 1863.

Charland, Philippe. « Définition et reconstitution de l'espace territorial du nord-est américain : la reconstruction de la carte du W8banaki par la toponymie abénakise au Québec Aln8baïwi Kdakina-- notre monde à la manière abénakise. » Thèse de doctorat, Université McGill, 2005. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/h702q682m>.

Chartier, Daniel. *La vision de Frederick Law Olmstead relative au Mont-Royal, Ville de Montréal* : Direction des grands parcs et de la nature en ville, 2008. <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/3c2.pdf>.

Claxton, Dana Lee. « Red woman white cube: First Nations art and racialized space. » Mémoire de M. A., Université Simon Fraser, Vancouver, 2007. <https://summit.sfu.ca/item/2569>.

Clément, Éric. « Cinq artistes choisis pour les nouvelles stations ». *La Presse*, 26 janvier, 2023. https://plus.lapresse.ca/screens/c9377b05-8f3a-4900-9e2e-ed2033c1a065_7C_0.html.

Clément, Éric. « Une nouvelle sculpture sur le Mont-Royal ». *La Presse*, 2 mars, 2017. <https://plus.lapresse.ca/screens/886e78af-aa8c-46b8-b69f-61ea0f49d6bf%7C6tjDle3HcCQi.html>.

Cohen, Paul et Brenda Cohen. « The Frederick Law Olmsted National Historic Site: Grounds and Exhibits Honoring the Famed Landscape Architect. » *Journal of College Science Teaching* 23, n° 1 (1993): 59–61. <http://www.jstor.org/stable/42985031>.

Comat, Ioana. « Se construire et s'affirmer par les lieux Un regard sur les présences autochtones à Montréal. » Thèse de doctorat, Université Laval et Université de Pau et des Pays de L'adour, 2014.

Commission de toponymie du Québec. « Montréal raconté par ses noms de lieux. De *Hochelaga* à *Montréal*. » 27 octobre, 2021. <https://toponymie.gouv.qc.ca/ct/salle-de-presse/chroniques-toponymiques/semaine-2017-01-18.html>.

Commission de Vérité et Réconciliation du Canada : Appels À L'action, Publications gouvernementales du Canada, Winnipeg: Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015. https://publications.gc.ca/collections/collection_2015/trc/IR4-8-2015-fra.pdf.

Conseil des arts de Montréal. « Programme de soutien aux artistes autochtones. » s. d., Consulté le 10 octobre, 2022. <https://www.artsmontreal.org/aides/programmes/soutien-artistes-autochtones/>.

Conseil des arts et des lettres du Québec. « À propos du programme Re-Connaître », s. d. Consulté le 10 octobre, 2022. <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/arts-autochtones/a-propos>.

Corntassel, Jeff et Mike Scow. « Everyday Acts of Resurgence: Indigenous Approaches to Everydayness in Fatherhood ». *New diversities* 19, n°2 (2017): 55-68. https://newdiversities.mmg.mpg.de/wp-content/uploads/2018/01/2017_19-02_05_Corntassel-Scow.pdf.

Corntassel, Jeff. « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, n°1(2012): 86-101. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18627/15550>.

Corriveau, Jeanne. « Montréal: La conseillère Marie-Josée Parent se retire du dossier de la réconciliation ». *Le Devoir*, 6 novembre 2019. www.ledevoir.com/politique/montreal/566355/montreal-la-conseillere-marie-josée-parent-se-retire-du-dossier-de-la-reconciliation.

Corriveau, Jeanne. « Une place pour les Autochtones sur le drapeau de Montréal ». *Le Devoir*, 14 septembre 2017. <https://www.ledevoir.com/politique/montreal/507877/nouveau-drapeau-montreal>.

Coulthard, Glen. « Seeing Red, Reconciliation and Resentment », dans *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, 105-129. Presses de l'université du Minnesota, 2014: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679645.003.0005>.

Davoine-Tousignant, Valérie. « Le stéréotype dans les monuments historiques : Le regard de Jeff Thomas et de Bill Reid sur la représentation et l'autoreprésentation autochtone dans l'espace public canadien. » Mémoire de M. A, Université du Québec à Montréal, 2011. <https://archipel.uqam.ca/4670/1/M12459.pdf>.

Deer, Ka'nhehsí:io. « Montreal tour guide wants more Indigenous history incorporated into industry training ». *CBC*, 8 novembre, 2018. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/montreal-tour-guide-wants-more-indigenous-history-training-1.4895920>.

Delacroix, Pricile. « Exposer, diffuser et faire entendre sa voix : présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013. » Mémoire de M. A., Université du Québec à Montréal, 2017. <https://core.ac.uk/download/pdf/96125829.pdf>.

Delâge, Denys. « Le 4 août 1701, la Grande paix de Montréal », BANQ, 2012, <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2278435>.

Delaronde, Karonhí:io et Jordan Engel. « Montreal in Mohawk ». *The Decolonial Atlas*, 2015. <https://decolonialatlas.wordpress.com/2015/02/04/montreal-in-mohawk/>.

Déléage, Pierre. *La Croix et les Hiéroglyphes. Écriture et objets rituels chez les Amérindiens de Nouvelle-France xvii^e-xviii^e siècles*. Paris : Éditions Rue d'Ulm / musée du quai Branly, 2009.

Diamant, Rolf. « The Olmsteds and the Development of the National Park System - National Association for Olmsted Parks », National Association of Olmsted Parks, 2016.

<https://www.olmsted.org/the-olmsted-legacy/the-olmsted-firm/the-olmsteds-and-the-development-of-the-national-park-system>.

Dickenson, Rachelle et Lee-Ann Martin. « Turning the Page on the Politics of Inclusion and Exclusion, 30 years On ». *C Magazine*, 14 décembre, 2019.

<https://cmagazine.com/articles/turning-the-page-on-the-politics-of-inclusion>.

Dorion, Henri. « Toponymie, normalisation et culture ». *INCT, Bulletin des Sciences Géographiques* 5 (2000): 3-6. <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/213/4/1/197039>.

Doxtater, Thohahoken Michael. « Putting the theory of Kanataron:non into practice: Teaching Indigenous governance ». *Action Research* 9, n° 4(2001): 329-443.

<https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1476750311409766>.

Doyon, Frédérique. « Politique d'intégration des arts à l'architecture - Les 1% de la "politique du 1%" ». *Le Devoir*, 15 décembre, 2012. <https://www.ledevoir.com/culture/366456/les-1-de-la-politique-du-1>.

Dugas, Jean-Yves. « La toponymie au Québec : Recherche et pratique. Actes du mini-colloque tenu dans le cadre du congrès des sociétés savantes et de la 29e réunion annuelle de la société canadienne d'onomastique », dans *Études et recherches toponymiques*, sous la direction Jean-Yves Dugas. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2 juin 1995.

Dunlevy, T'Cha. « Introducing daphne, Montreal's first Indigenous artist-run centre ». *Montreal Gazette*, 19 novembre, 2020. https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/introducing-daphne-montreals-first-indigenous-artist-run-centre?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1605805086.

Eades, Gwilym Lucas. « Decolonizing geographic information systems. » Thèse de doctorat, Université de Carleton, 2006. <https://doi.org/10.22215/etd/2006-08536>.

Edmonds, Penelope. *Urbanizing frontiers, Indigenous peoples and settlers in 19th century Pacific rim cities*. Vancouver: Presses de l'université de Colombie-Britannique, 2010.

Edney, Matthew H. « Cartography without "Progress": Reinterpreting the Nature and Historical Development of Mapmaking ». *Cartographica*, vol. 30, nos 2-3 (1993).

<https://doi.org/10.1002/9780470669488.ch18>.

Fast Elizabeth, Rowena Tam et Mel Lefebvre. *La stratégie pour la sécurité, le bien-être et l'appartenance*. Montréal : Réseau de la communauté autochtone à Montréal. Rapport communautaire, 2022.

Fedosieieva, Natalia. « Making Time and Cultures Intertwine ». *The Eastern Door*, 29 octobre, 2019. <https://www.easterndoor.com/2019/10/29/making-time-and-cultures-intertwine/>.

Fortin, Andrée. « De l'art et de l'identité collective au Québec ». *Recherches sociographiques* 52, n° 1 (2011) : 49–70. <https://doi.org/10.7202/045833ar>.

Fréchette, Julien. *La Mémoire Du Geste. Métiers & Traditions, Clodet Beauparlant, vannière*. Canal Savoir, 5 : 50, 10 avril, 2017, <https://metierstraditions.com/une-serie-de-savoir-faire-dici/>.

Gagnon François-Marc. *Ces hommes dits Sauvages : L'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*. Montréal: Libre Expression, 1984.

Gérin Annie, et al. *Œuvres À La Rue : Pratiques Et Discours Émergents En Art Public*. Montréal: Département d'histoire de l'art de l'UQAM et Ville de Montréal, 2010.

Gérin Annie, James S. McLean. *Public Art in Canada: Critical Perspectives*. Toronto: Presses de l'Université de Toronto, 2009.

Gouvernement du Québec. « À propos de l'intégration des œuvres d'art aux bâtiments et lieux publics », 2022. <https://www.quebec.ca/culture/integration-oeuvres-art-public/a-propos-integration-oeuvres>.

Green, Jeremy. « Kanyen'kéha : la langue mohawk ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historia Canada, 2022. Consulté le 20 octobre 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/kanyenkeha-langue-mohawk>.

Griffith Jane. « One Little, Two Little, Three Canadians: The Indians of Canada Pavilion and Public Pedagogy, Expo 1967. » *Journal of Canadian Studies* 49, n° 2 (2015): 171–204. <https://doi.org/10.1353/jcs.2015.0016>.

Guinard, Joseph. *Les noms indiens de mon pays*. Montréal : édition Rayonnement, 1960.

Hall, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora ». Dans *Identity: Community, Culture, Difference*, sous la direction de Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence & Wishart, 1990. <https://sites.middlebury.edu/nydiasporaworkshop/files/2011/04/D-OA-HallStuart-CulturalIdentityandDiaspora.pdf>.

Halpin, Marjorie M., Michael M. Ames, Denis A. Canal et Gérard Collomb. « Musées et Premières Nations Au Canada ». *Ethnologie Française* 29, n°3 (1999): 431–36. <http://www.jstor.org/stable/40990155>.

Indigenous Corporate Training Inc. « The Relationship between Indigenous Peoples and Place Names. » 16 février, 2016. <https://www.ictinc.ca/blog/the-relationship-between-indigenous-peoples-and-place-names>.

Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, Québec (Province). Direction des arts visuels, des musées et de l'intégration des arts à l'architecture. *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : Bilan des opérations 2002-2004*. Québec: ministère des Affaires Culturelles, 2004.

Jung, Delphine. « Malgré le rapport de la coroner, Legault ne croit toujours pas au racisme systémique ». *Radio-Canada*, 5 octobre, 2021. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1829374/legault-systemique-racisme-mort-joyce-echaquan-croner-reactions>.

Kermoal, Nathalie et Carole Lévesque. « Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité ». *Nouvelles pratiques sociales* 23, n° 1 (2010) : 67–82. <https://id.erudit.org/iderudit/1003168ar>.

Kimmerer, W. Robin. *Braiding sweetgrass*. Minneapolis, Minnesota: Milkweed Editions, 2013.

King, Thomas. « Godzilla vs post-colonial ». *Journal of Postcolonial Writing* 30, n°2 (1990): 10-16. <https://doi.org/10.1080/17449859008589128>.

Kovach, Margaret. *Indigenous Methodologies*, Presses de l'université de Toronto, 2009.

L'Étreinte des temps. Documentaire réalisé par Maxime Pelletier-Huot. 2018. Qc : Studio Maxime Pelletier-Huot, 2021. En ligne. <https://lefifa.com/catalogue/letreinte-des-temps>.

La danse sur les routes du Québec. *Les programmes du CAM pour l'accompagnement et le soutien des artistes autochtones*. Youtube.com, 4 : 09. Juin, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=OA-psRN2MPs>.

La Perrière M., Véronique et Fiona Annis. Entrevue réalisée par Stéphanie D.-Bédard. Montréal, 9 novembre 2021.

La Presse canadienne, « L'artiste algonquine établie à Montréal Nadia Myre remporte le prix Sobey », *Radio-Canada*, 20 novembre 2014. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201411/20/01-4820956-nadia-myre-gagne-le-prix-sobey.php#:~:text=L'artiste%20visuelle%20montr%C3%A9alaise%20Nadia,une%20bourse%20de%2050%20000%20%24.&text=Il%20s'agit%20du%20plus,de%20moins%20de%2040%20ans>.

La Société des archives affectives. « Archives- *L'Étreinte des temps*. » La Société des archives affectives, 2019. <https://affectivearchives.org/2020/06/10/letreinte-des-temps-work/?lang=fr>.

La Société des archives affectives. *L'Étreinte des temps, Proposition d'une œuvre d'art public pour le Parc du « sommet d'Outremont » par le collectif artistique La Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique LaPerrière M. et membre invitée Nadia Myre). En collaboration avec l'architecte paysagiste Malaka Ackaoui*. Montréal, Document présenté à la Ville de Montréal, Montréal, 2016.

Laganière, Virginie. « Décalages psychogéographiques : une pratique artistique croisant la mobilité du sujet, l'investigation du territoire, le déphasage du son et de la vidéo. » Mémoire de M.A. UQAM, 2007.

Laissez-nous raconter. « Le territoire. » *tou.tv* video. 52 :02, 19 novembre, 2022. <https://ici.tou.tv/laissez-nous-raconter/S01E01>.

Lamoureux, Eve. « Art et politique, L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec. » Thèse de doctorat, Université Laval, 2007. <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/QQLA/TC-QQLA-24861.pdf>.

Larousse. s. v. « Autochtone ». Consulté le 1 novembre, 2022. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autochtone/6616>.

Larousse. s. v. « Toponymie ». Consulté le 20 octobre 2022, 2022. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/toponymie/78465>.

Lavoie, Judith. « First Nations Chief to Perform Rare Shaming Rite on Legislature Lawn ». *Times-Colonist*, 9 février, 2013. <https://www.timescolonist.com/local-news/first-nations-chief-to-perform-rare-shaming-rite-on-legislature-lawn-4578414>.

Lee, Damian. « Re-envisioning reconciliation ». *briarpatch*, 1 janvier, 2012. <https://briarpatchmagazine.com/articles/view/re-envisioning-reconciliation>.

Les Amis de la Montagne. « Foire aux questions sur le Mont-Royal », 2017. <https://www.lemontroyal.qc.ca/fr/faq-sur-le-mont-royal>.

Les Amis de la Montagne. « L'histoire du mont Royal », 2017. <https://www.lemontroyal.qc.ca/fr/l-histoire-du-mont-royal>.

Lewis, G. Malcolm. *Cartographic Encounters, Perspectives on Native American mapmaking and Map use*, Presses de l'université de Chicago, 1998.

Lord, Francyne. « Préface de la commissaire à l'art public de la ville de Montréal ». Dans *Œuvres À la rue : pratiques et discours émergents en art public*, sous la direction de Annie Gérin et al. Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM et Ville de Montréal, 2010.

Magder, Jason. « Montreal names Outremont peak for Mohawk nation ». *Montreal Gazette*, 11 juin, 2017. <https://montrealgazette.com/news/local-news/montreal-names-outremont-peak-for-mohawk-nation>.

McCleod, Neal. « Coming home through stories ». Dans *Introduction to Indigenous Literary Criticism in Canada*, sous la direction de Heather Macfarlane et Armand Garnet Ruffo, 169-186. États-Unis : Presses Broadview, 2016.

McCue, Harvey A. « Indien. » *L'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada, 2020; Dernière modification mai 11, 2020.

McLean, Ian. *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2014.

Ministère de la Culture et des Communications. *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, Bilan 2010-2013*. Québec : ministère de la Culture et des Communications, 2016.

[https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/MCC Bilan 2010_2013_final.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/MCC_Bilan_2010_2013_final.pdf).

Ministère de la Culture et des Communications. *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts, Région 06 - Montréal, 1961-2015*. Québec : ministère de la Culture et des Communications, 2016.

https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_architecture/SIA_2015_Region_06.pdf.

Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale. *Loi sur le statut professionnel des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*.

Chapitre S-32.01, section 1 à jour au 1er novembre 2021. LégisQuébec.

<https://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/S-32.01>.

Monette, Pierre. *Onon:ta' : Une histoire naturelle du Mont Royal*. Montréal: Boréal, 2012.

Montpetit, Caroline. « Art autochtone : 375 ans de résistance ». *Le Devoir*, 18 mai, 2017.

<https://www.ledevoir.com/culture/499042/art-autochtone-375-ans-de-resistance>.

Mulvey, Laura. *Jimmie Durham*. Londres: Phaidon, 1995.

Musée McCord Stewart. « Decolonial gestures or doing it wrong? Refaire le chemin. Artiste en résidence : Nadia Myre. » 2022. <https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/artiste-en-residence-nadia-myre/>.

Niosi, Laurence. « Une imposante œuvre d'art autochtone à l'entrée de Montréal ». *Radio-Canada*, 18 janvier, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1147640/nadia-myre-montreal-oeuvre-grande-paix-autochtone>.

Niosi, Laurence. « La Rue Amherst Devient La Rue Atateken ». *Radio-Canada*, 21 Juin, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1193382/rue-amherst-montreal-nom-changement-autochtones>.

O'Doherty, Brian, and Thomas McEvelley. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded. Berkeley: University of California Press, 1999.

Office québécois de la langue française. *Autochtone*. Québec : Gouvernement du Québec. Grand dictionnaire terminologique, 2011. https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17483311/autochtone?utm_campaign=Redirection%20des%20anciens%20outils&utm_content=id_fiche%3D17483311&utm_source=GDT.

Ondinnok. « Printemps autochtone d'art ». s. d. Consulté le 20 octobre 2022. <http://www.ondinnok.org/fr/plus-que-du-theatre/printemps-autochtone-dart/>.

Ondinnok. « État des lieux sur la situation des arts autochtones. » s. d. Consulté le 27 mars, 2023. <http://www.ondinnok.org/fr/plus-que-du-theatre/etat-des-lieux-sur-la-situation-des-arts-autochtones-au-quebec/>.

Palomino, Jean-François. « L'État et l'espace colonial : savoirs géographiques entre la France et la Nouvelle-France aux XVIIe et XVIIIe siècles. » Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21137>.

Perreault, Mathieu. « Mystérieux Hochelagiens ». *La Presse+*, 21 janvier, 2018. https://plus.lapresse.ca/screens/cf3a28ad-2399-4d6b-8cd1-628a3a7d2ead%7C_0.html.

Phillips, Ruth B. et Sherry Brydon. « "Arrow of Truth": The Indians of Canada Pavilion at Expo 67 ». Dans *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, 27-47. Montréal: Presses de l'université McGill-Queen's, 2011.

Proulx, Anne-Marie. « Texte accompagnant *L'Étreinte des temps* ». Opuscule d'œuvre d'art publique de la Société des archives affectives (Fiona Annis, Véronique La Perrière M. et membre

invitée Nadia Myre), 2019. https://affectivearchives.org/wp-content/uploads/2020/06/Anne-Marie-Proulx_etreinte.pdf.

Québec (Province). Bureau d'art public. *Concours par avis public pour une œuvre d'art du «Sommet Outremont»*. Québec : Bureau d'art public, 21 avril 2015.

Québec (Province). Bureau d'art public. Service de la culture. *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public au Parc du « sommet Outremont »*. Québec : Bureau d'art public. Service de la culture, 14 mai 2015.

Radio-Canada. « Le parc au sommet d'Outremont porte désormais un nom mohawk ». *Radio-Canada*, 13 juin, 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1039276/parc-outremont-nouveau-nom-mohawk-mont-royal-montreal#:~:text=Le%20parc%20situ%C3%A9%20au%20sommet,de%20Montr%C3%A9al%20dans%20un%20communiqu%C3%A9>.

Reder, Deanna. « Introduction: Position » In *Learn, Teach, Challenge: Approaching Indigenous Literatures*, Deanna Reder & Linda Morra (dirs.) Wilfrid Laurier University Press, 2016.

Riendeau, Isabelle. Communication par courriel, 26 avril 2019.

Ruby, Christian. *L'art public: un art de vivre la ville*. Bruxelles: La Lettre volée, 2001.

Ruestchmann, Clara. « L'art autochtone dans les rues de Montréal ». *DIRE* 28, n°2(2019). <https://www.ficum.com/dire-archives/ete-2019/arts-lart-autochtone-dans-les-rues-de-montreal/>.

Samson, Fanny. « Ces lieux autochtones méconnus de Montréal ». *Radio-Canada*, 23 juin, 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1040100/lieux-autochtones-375-montreal-premieres-nations>.

Sbih, Miriam et Renato Rodriguez-Lefebvre. « Tromper les ombres : une question de perspective(s) ». *Post-Scriptum*, n° 31(2002).

Schoolcraft, Henry R. *Myth of Hiawatha and Other Oral Legends Mythologic and Allegoric of the North American Indians*. Philadelphie: J. B. Lippincott, 1856. <https://www.canadiana.ca/view/oocihm.43244>.

Ville de Montréal (Québec). *Une œuvre d'art intégrée au projet d'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal et du parc du Sommet Outremont. Présentation au maire*. Québec : Service des grands parcs, du verdissement et du Mont-Royal. Service de la mise en valeur du

territoire. Service de la culture, 2006.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1567313>.

Shelton, Anthony Alan. « Museums and Anthropologies: Practices and Narratives ». Dans *A Companion to Museum Studies*, sous la direction de Sharon Macdonald, 64-80. Blackwell Publishing Ltd, 2007. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470996836.ch5#>.

Shiner, Larry. « "Primitive Fakes", "Tourist Art", and the Ideology of Authenticity. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, n° 2 (1994): 225–34. <https://doi.org/10.2307/431169>.

Simon, Sherry. *Villes En Traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone Et Montréal*. Montréal, Québec: Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Simpson Betasamosake, Leanne . « I'm not afraid to be radical ». *YES!Magazine*, 17 juillet (2018), <https://www.indianz.com/News/2018/07/17/leanne-betasamosake-simpson-i-am-not-afr.asp>.

Simpson Betasamosake, Leanne . Entrevue avec Eric Ritskes, *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, 26 novembre 2014.

Sioui Durand, Guy. « Lancement du MOOC Art autochtone Jean-Philippe Uzel, Guy Sioui Durand ». Communication présentée au YÄ'ATA Art Total Autochtone, Sherbrooke, 26 -30 septembre 2022.

Sioui Durand, Guy. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Édition Interventions, 1997.

Skawennati. « ATSA:KTA (At the water edge) ». Site de l'artiste, s. d. Consulté le 1er août 2021. <https://www.skawennati.com/watersedge/watersedge.html>.

Statistique Canada. *Profil du recensement, Recensement de la population de 2021*. Ottawa : Statistique Canada, 15 décembre 2022. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>.

Trudel, Pierre. « Médias et autochtones: pour une information équilibrée et dépourvue de préjugés ». *Bulletin d'histoire politique* 12, n°3 (2004) : 145-167. https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_deposes_a_la_Commission/P-229.pdf.

Tuck, Eve. « Suspending damage: A letter to communities ». *Harvard Educational Review*, volume 79, n°1, septembre 2009, 409-428.
<https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>.

Turner, Nancy J. *Plants, People, and Places : The Roles of Ethnobotany and Ethnoecology in Indigenous Peoples' Land Rights in Canada and Beyond*. McGill-Queen's Indigenous and Northern Series, 96. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020.

Université de Concordia. « Reconnaissance territoriale », 2017.
<https://www.concordia.ca/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale.html>.

Université de Montréal. « La reconnaissance autochtone incluse dans le plan directeur d'aménagement. » 12 mars, 2021. <https://nouvelles.umontreal.ca/article/2021/03/12/la-reconnaissance-autochtone-incluse-dans-le-plan-directeur-d-amenagement/>.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». Dans *Monde et Réseaux de l'art*, sous la direction de Guy Bellavance, 189-209. Montréal : Liber, 2000.

Uzel, Jean-Philippe. « Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal », Département d'histoire de l'art, UQAM, juin 2017.
https://www.artsmontreal.org/app/uploads/2021/11/cam_etude-autochtonie_diversite-longue.pdf.

Uzel, Jean-Philippe. « Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale. » *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 42, n°2 (2017) : 30–41.
<https://doi.org/10.7202/1042944a>.

Vernier, Melissa. « Réappropriation du patrimoine autochtone : Défis et nouvelles pratiques muséales et archivistiques ». *Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research* 11, n°2 (2016) : 1-20. <https://doi.org/10.21083/partnership.v11i2.3586>.

Ville de Montréal. « Le site officiel du Mont-Royal. Frederick Law Olmsted (1822-1903). » s.d. Consulté le 3 avril, 2023. <https://ville.montreal.qc.ca/siteofficieldumontroyal/frederick-law-olmsted>.

Ville de Montréal. «Lancement –Appel de projets – Art public éphémère – artistes autochtones.», 23 février 2022. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2022/02/lancement-appel-de-projets-art-public-ephemere-artistes-autochtones/>.

Ville de Montréal. *Interventions En Accessibilité 2021*. Montréal : Ville de Montréal, 2021
<https://montreal.ca/sujets/interventions-en-accessibilite>.

Ville de Montréal. *Plan de mise en valeur du mont Royal*. Montréal : Ville de Montréal, 1992.
<https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/3b1.pdf>.

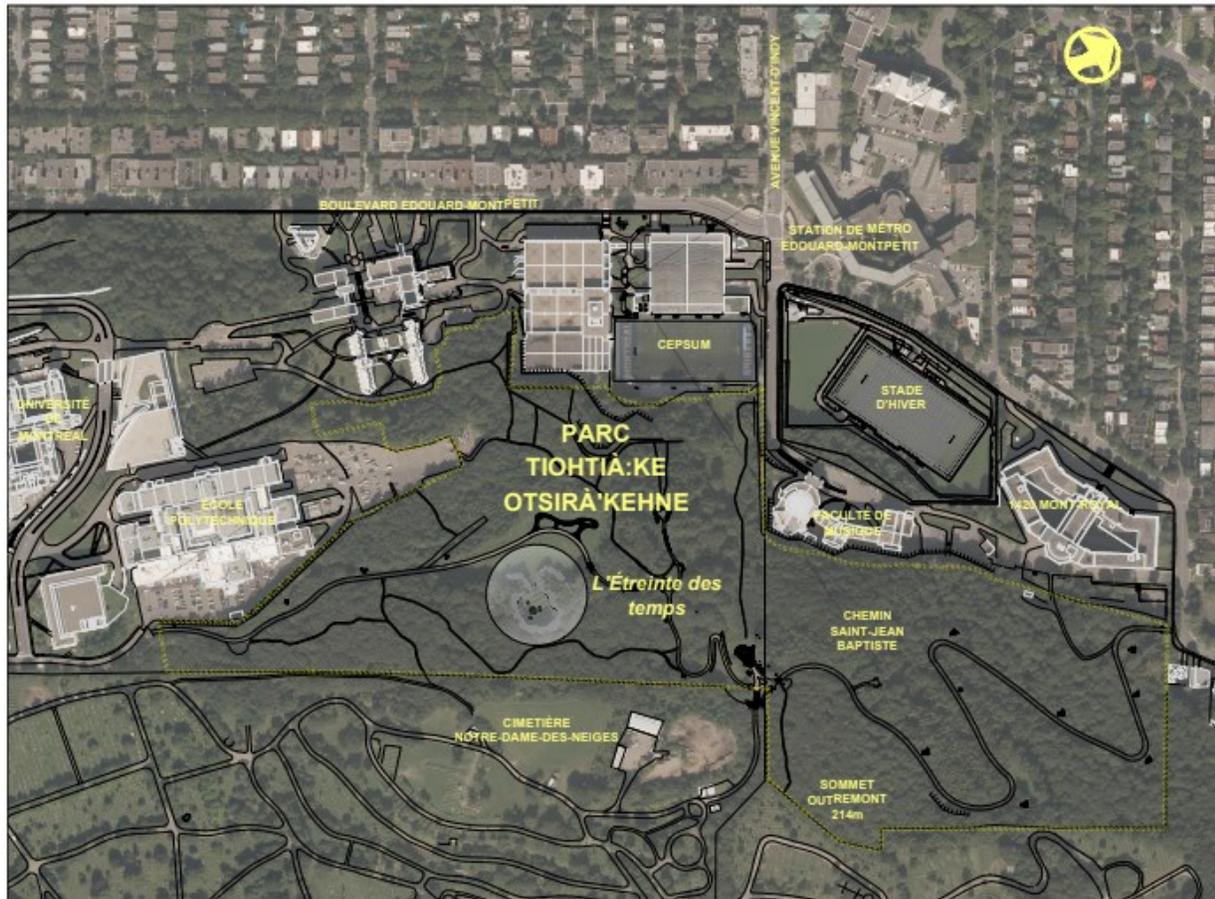
Ville de Montréal. *Plan de protection et de mise en valeur du Mont-Royal 2008 - Projet*.
Montréal : Ville de Montréal, 2008. <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P24/1a.pdf>.

Vizenor, Gerald. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: University of
Nebraska Press, 1999.

Wildcat, Matthew, et al. « Learning from the land: Indigenous land based pedagogy and
decolonization. » *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 3, n°3 (2014) :1-15.
<https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22248>.

Wolfe, Patrick. « Settler colonialism and the elimination of the native ». *Journal of Genocide
Research* 8, n°4 (2006): 387-409. 10.1080/14623520601056240.

Annexe



Emplacement du parc Tiohtià:ke Otsira'kéhne et de l'œuvre *L'Étreinte des temps*. Source: Courtoisie du Bureau d'art public. Tous droits réservés.