

L'ART EN LIGNE AUTOCHTONE AU « CANADA » : REGARDS DIACHRONIQUES, CRITIQUES ET COLLABORATIFS

par
MARIE-CHARLOTTE CASTONGUAY-HARVEY

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Travail présenté à la Faculté des études supérieures et doctorales
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.) individualisée, avec mémoire

30 avril 2022
© Marie-Charlotte Castonguay-Harvey, 2022

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé
L'art en ligne autochtone au « Canada » :
regards diachroniques, critiques et collaboratifs

Présenté par
Marie-Charlotte Castonguay-Harvey

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michael Sinatra

Président-rapporteur

Sarah Henzi

Directrice de recherche

Michèle Garneau

Membre du jury

RÉSUMÉ

Dès les années 1990, les artistes autochtones au « Canada » ont été de réelles précurseur·e·s en ce qui a trait à l'occupation du Web comme un lieu de création et de diffusion. Si bien que les espaces développés, ainsi que les œuvres en ligne, sites web, installations URL, mêmes et autres créations hypermédiatiques qui le constituent désormais, représentent aujourd'hui une expression artistique des plus singulières : ancrée dans les savoirs historiques et identitaires de ces artistes, de même que dans les mécanismes spécifiques qui structurent les technologies des communications et de l'information. À travers un regard diachronique, qui porte une attention rétrospective et archivistique sur les œuvres d'artistes autochtones du « Canada » ayant été créées avec et sur le Web depuis son avènement, un regard critique, qui situe l'art en ligne autochtone au sein d'un mouvement plus large de décolonisation, ainsi qu'un regard collaboratif, qui revient sur le projet de création et exposition en ligne *Salut L'Internet* (2018), ce mémoire s'intéresse à l'art en ligne autochtone comme une pratique à la fois subversive et de résurgence.

Mots-clés : art en ligne autochtone, art web, résurgence, décolonisation

ABSTRACT

Since the 1990s, Indigenous artists in “Canada” have been true precursors in occupying the Web as a space for creation and exhibition. As a result, these Indigenous spaces, as well as the many online works, websites, URL installations, memes and other hypermedia creations that now constitute them, represent today a most singular artistic expression: anchored in the historical and identity-based knowledge of the artists, as well as in the specific mechanisms that structure communications and information technologies. Through a diachronic approach, which pays retrospective and archival attention to the works of Indigenous artists in “Canada” that have been created with and on the Web since its advent, a critical approach, which situates Indigenous online art within a broader decolonization movement, as well as a collaborative approach, which revisits the *Salut L’Internet* (2018) online creation project and exhibition, this research focuses on Indigenous online art as a practice of both subversion and resurgence.

Keywords: Indigenous online art, web art, resurgence, decolonization

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES FIGURES	IV
LISTE DE L'ANNEXE	VII
RECONNAISSANCE	VIII
REMERCIEMENTS	IX
INTRODUCTION	1
L'art en ligne autochtone au « Canada » : préambule.....	1
Problématique et méthode de travail.....	5
Présentation des chapitres.....	14
CHAPITRE 1 : PORTRAIT DE L'ART EN LIGNE AUTOCHTONE AU « CANADA » DES ANNÉES 1990 À AUJOURD'HUI : LE WEB COMME DISPOSITIF DE CRÉATION ET DE DIFFUSION	16
1.1 Pionnier·ère·s.....	17
1.2 Plateformes et interventions collectives.....	36
1.3 L'apport du Centre des arts de Banff et du centre d'artistes Urban Shaman.....	43
1.4 Hyperprésence et connectivité.....	51
CHAPITRE 2 : PENSER LA DÉCOLONISATION DU WEB PAR LES ARTISTES AUTOCHTONES QUI TRAVAILLENT EN LIGNE : ENJEUX ET POSSIBILITÉS	59
2.1 Le Web/pouvoirs et gouvernances ou le mythe du « open web ».....	60
2.1.1 Discuter du colonialisme et de la fracture numériques.....	64
2.1.2 Le Web a-t-il échoué ?.....	70
2.2 Le Web/pouvoirs, résurgences et arts en ligne.....	73
2.2.1 La « cosmologie des médias » selon Steven Loft. Quelle(s) vision(s) du monde distincte(s) ?.....	76
2.2.2 Présence et fugitivité en ligne : réflexions sur la réalité et la spatialité du Web....	83
CHAPITRE 3 : <i>SALUT L'INTERNET</i> (2018) : JOURNAL D'UNE RECHERCHE- CRÉATION	94
3.1 Mise en contexte.....	97
3.2 Les ateliers.....	101
3.3 L'exposition.....	103
3.4 Bilan.....	119
CONCLUSION	122
ANNEXE	126
BIBLIOGRAPHIE	131

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : Capture d'écran, Paula Giese, <i>Native American Indian Ressources</i> (1995-1997), 1 octobre 2021, http://www.kstrom.net/isk/	20
FIGURE 2 : Capture d'écran, Karen M. Strom, <i>Storytellers : Native American Authors Online</i> (1997–2013), « How To Send A Greeting Card », 1 novembre 2021, http://www.hanksville.org/storytellers/authorcard.html	22
FIGURE 3 : Capture d'écran, Karen M. Strom, <i>Storytellers: Native American Authors Online</i> (1997-2013), « Paula Giese – In Memorium » (1997), 1 novembre 2021, http://www.hanksville.org/NAresources/paula.html	24
FIGURE 4 : Capture d'écran, <i>NativeWeb</i> (1994-2017), « Ressources », 1 novembre 2021, https://www.nativeweb.org/	26
FIGURE 5 : Capture d'écran, Cheryl L'Hirondelle, <i>ndnnrkey</i> , 12 février 2022, https://sparrow.cubecinema.com/ndnnrkey/ . [archive partielle].....	27
FIGURE 6 : Capture d'écran, <i>Dene/Cree ElderSpeak: Tales of the Heart and Spirit</i> (1999, 2004), « Mr. Merasty », 4 octobre 2021, https://web.archive.org/web/20160322022057/http://www.horizonzero.ca/elderspeak/stories/thankfulness.html# . [archive partielle].....	28
FIGURE 7 : Capture d'écran, Cheryl L'Hirondelle, <i>treatycard</i> (2004), « create », 3 novembre 2021, http://treatycard.ca/create.php	30
FIGURE 8 : Capture d'écran, Skawennati, <i>Imagining Indians in the 25th Century</i> (2001), « Timeline », 12 février 2022, https://www.skawennati.com/ImaginingIndians/timeline.htm	35
FIGURE 9 : Capture d'écran, <i>Grrls, Chicks, Sisters & Squaws : les citoyennes du cyberspace</i> (2006), 1 octobre 2022, https://www.datcha.ca/grrls/	40
FIGURE 10 : Capture d'écran, <i>The Medicine Project</i> (2008), 1 octobre 2021, https://themedicineproject.com/	42
FIGURE 11 : Capture d'écran, <i>Drumbeats to Drumbytes</i> (1994-2005), 1 octobre 2021, http://drumbytes.org/	46
FIGURE 12 : Capture d'écran, <i>ConunDrumOnline</i> (2005–2008), 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org	48
FIGURE 13 : Capture d'écran, <i>Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones</i> (2005–2008), « Accueil », 1 avril 2022, https://www.stormspirits.ca/Francais/index.html	50
FIGURE 14 : Capture d'écran, Skawennati, <i>TimeTravellertm</i> (2008-2013), 1 octobre 2021, https://www.timetravellertm.com/	54
FIGURE 15 : <i>ReMatriate</i> , 3 avril 2018, Facebook, 1 octobre 2021, https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/900612826767096/	56
FIGURE 16 : Capture d'écran, Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, <i>isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak</i> (1996, 1997), « Domains », 3 avril 2022, http://www.spiderlanguage.net/domains.html	80

FIGURE 17 : Capture d'écran, Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, <i>isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak</i> (1996, 1997), « 7 a.m. », », 3 avril 2022, http://www.spiderlanguage.net/7am.html	83
FIGURE 18 : DMQ (@decolonial.meme.queens), « smooth 🍯 », Instagram, 9 janvier 2022, 6 mai 2022, https://www.instagram.com/p/CYhUJ6CPRbC/	89
FIGURE 19 : DMQ (@decolonial.meme.queens), Sans texte, Instagram, 2 mai 2019, 6 mai 2022, https://www.instagram.com/p/Bw-pkGgFpwh/	89
FIGURE 20 : DMQ (@decolonial.meme.queens), Sans texte, Instagram, 3 février 2019, 6 mai 2022, https://www.instagram.com/p/BtcJjmwFS16/	90
FIGURE 21 : DMQ (@decolonial.meme.queens), « 🍯 🍯 », Instagram, 4 décembre 2018., 6 mai 2022, https://www.instagram.com/p/Bq-czxlFxfz/	91
FIGURE 22 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), « Page d'accueil », 3 mai 2018....	104
FIGURE 23 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Gaby Petiquay, <i>Un jour...</i> (2018), 3 mai 2018.....	106
FIGURE 24 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Kanessa Michel, <i>Au-delà de mes rêves les plus fous</i> (2018), 3 mai 2018.....	107
FIGURE 25 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Tiffany Guanish, <i>Collection of memories</i> (2018), 3 mai 2018.....	108
FIGURE 26 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Julie Gauthier André, <i>Un voyage dans le pays de nos ancêtres</i> (2018), 3 mai 2018.....	109
FIGURE 27 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Jonah Nêwashish, <i>Happy Little Indian</i> (2018), 3 mai 2018.....	110
FIGURE 28 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Laura Fontaine, <i>Les Amérindiens selon Internet</i> (2018), 3 mai 2018.....	112
FIGURE 29 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Joey Labbé, <i>Les oubliés</i> (2018), 3 mai 2018.....	113
FIGURE 30 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Sigwanis Lachapelle, <i>Biculturelle</i> (2018), 3 mai 2018.....	115
FIGURE 31 : <i>Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet</i> (2018), Gérald-Junior Dubé, <i>Nos racines</i> (2018), 3 mai 2018.....	116

FIGURE 32 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Fanny Niquay, *Kaskinomasowin* (2018), 3 mai 2018 118

FIGURE 33 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Yoan Jerome, *Regard de Renard* (2018), 3 mai 2018 119

LISTE DE L'ANNEXE

ANNEXE 1: *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the In-ternet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the In-ternet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018) », PDF, 5 pages, consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegalerieweb.com/wp-content/uploads/2018/08/salutlinternet.pdf>..... 126

RECONNAISSANCE

Je reconnais que la rédaction de ce mémoire a pris forme sur les terres non cédées des nations Kanien'keha:ka (Mohawk) de la Confédération Haudenosaunee, Anishinabé, Huronne-Wendat et Waban-Aki (Abénaquise). Ces terres traditionnelles, Tio'tia:ke/Mooniyang, N'dakinna et Nionwentsïo, ont, depuis longtemps servi, continuent de servir et serviront de lieu de rassemblement et d'échange entre les nations.

Par cette reconnaissance, je souhaite témoigner de mon respect à l'égard de ces nations autochtones dont l'empreinte a marqué le territoire au fil des siècles. Dont l'empreinte continue de marquer et marquera le territoire. Je reconnais leur lien permanent avec ces terres ainsi que les soins qu'elles leur prodiguent. Je reconnais leur droit continu à leurs terres, leur droit continu à la souveraineté.

Je reconnais le droit continu de ces nations à la vie.

Car cela doit être.

REMERCIEMENTS

Merci Sarah pour ta patience plus qu'infinie et ton accompagnement fidèle, humain, tout au long de ce très, très, long processus. Merci Guy Sioui Durand pour ton hospitalité chaleureuse et privilégiée à Kiuna en 2018, ainsi qu'aux étudiant-e-s participant-e-s : Fanny, Gabby, Gérald-Junior, Joey, Jonah, Kanessa, Laura, Sigwanis, Tiffany, Yoan et Julie. Votre ouverture sincère ainsi que la générosité avec lesquelles vous m'avez accueillie lors du projet initial demeurent pour moi les apprentissages les plus riches de cette démarche.

INTRODUCTION

Indigenous digital artists around the world are deeply engaged with, and provide important contributions to interdisciplinary and cross-community dialogues about cultural self-determination. Their works explore and bear witness to the contemporary relevance of the histories of Indigenous oral cultures and profound connections to their widely varying lands. They also reveal the creative drive that is at the heart of Indigenous survival. The cultures of animist peoples require a continual sensitivity to, and negotiation with the cultures of all of the beings and forces of their interconnected worlds. The ancient process of successfully adapting to their worlds' shifting threats and opportunities—innovating the application of best practices to suit complex and shifting flows—from a position of equality and autonomy within them, is the macro and micro cosmos of contemporary Indigenous cultures: a truly networked way of being¹.

— Âhasiw Maskêgon-Iskwêw

L'ART EN LIGNE AUTOCHTONE AU « CANADA » : PRÉAMBULE

En 2005, discutant des territoires autochtones dans le cyberespace, les artistes Jason Edward Lewis (Cherokee, Hawaïen, Samoan) et Skawennati (Mohawk) affirmaient que si les communautés autochtones ont retenu une seule chose depuis l'arrivée des blancs sur l'Île de la Tortue, c'est bien qu'un territoire n'est jamais vierge, et que tout espace, lieu, se constitue de fondements, de règles et de fonctionnalités qui lui sont propres ; le Web et le cyberespace n'en faisant pas exception² :

¹ Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.191.

² Ce qui n'est pas sans rappeler la pensée de Ziauddin Sardar (Angleterre, Pakistan) qui, en 1995, écrivait : « For the conquest to be continued unabated, new terrestrial territories have to be found; and where they don't actually exist, they must be created. Enter, cyberspace », Ziauddin Sardar, « alt.civilizations.faq: Cyberspace as the Darker Side of

[...] if Aboriginal peoples learned one thing from contact, it is the danger of seeing any place as terra nullius, even cyber space. Its foundations were designed with a specific logic, built on a specific form of technology, and first used for specific purposes³.

Pourtant, dans l'imaginaire collectif, le Web est souvent perçu comme l'inverse : un lieu démocratique, inclusif, où les possibilités d'être et de faire sont plurielles, illimitées même. Un monde d'ouverture, de connexions transnationales, d'échange, de savoirs, de libération, de rêves. Alors, comment expliquer ce discours contradictoire ? Lorsqu'on s'intéresse le moins à l'histoire du Web ainsi qu'aux événements qui ont mené à sa création, puis, à son développement, on comprend rapidement la complexité du phénomène. Le Web, bien que s'appuyant au départ sur des intentions nobles d'accessibilité et d'extensibilité, a plutôt été façonné par des logiques occidentales et des finalités capitalistes. De sorte que la littérature qui en fait mention s'articule à deux niveaux : d'un côté, le Web égalitaire, libéral, démocratique, et de l'autre, le Web hégémonique, intrusif, capitaliste.

Parallèlement, le Web demeure, depuis les 25 dernières années, un médium crucial de réflexion et un dispositif artistique sans pareil, capable d'offrir un support non seulement valable, mais également adapté et en continuité avec les pratiques créatives les plus actuelles. Parmi les éléments qui en font un canal de création et de diffusion des plus singuliers, notons sa structure évolutive, sa relation intrinsèque avec la connectivité, son horizontalité et donc sa disposition éclatée, décentralisée, son « immatérialité », ses potentialités formelles et discursives hybrides, l'interaction participative qu'il oblige, son activité 24/7. À ceci s'ajoute aussi la question de

the West », *Futures* 27, no 7 (1995), p.779. Ou encore, Loretta Todd (Cri, Métis), qui, en 1996, déclarait : « Western culture seems to want everything, to go everywhere. Wants that seem endless, like the hunger of a baby bird, a featherless little dinosaur with its beak open so wide you can see right into its stomach. The desire to know, seek new experience, take new journeys, create light, has somehow grown from a flame to a forest fire that burns everything in its way », Loretta Todd, « Aboriginal Narratives in Cyberspace », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.157.

³ Jason Edward Lewis et Skawennati, « Aboriginal Territories in Cyberspace », *Cultural Survival Quarterly* 29, no 2 (2005), p.30.

l'auteur·e et de sa relation à l'œuvre, qui trouvent une symbolique complètement nouvelle sur Internet, ainsi qu'une propension à faire utilisation de procédés critiques comme la réutilisation et l'appropriation. Surtout, tel que souligné par Dominico Quaranta (Italie), le Web ouvre la voie à des stratégies de création et de diffusion alternatives pouvant se développer en marge des milieux traditionnels de l'art, faisant ainsi un pied de nez aux galeries, musées et marchés commerciaux et à leurs cadres, disons-le, la plupart du temps hermétiques, sans pour autant isoler les artistes qui s'attachent désormais à de nouveaux réseaux en ligne⁴.

Au « Canada »⁵, dès les années 1990, les artistes autochtones ont été de réel·le·s précurseur·eure·s en ce qui a trait à l'investigation du Web comme dispositif de création, de diffusion, de recherche et de connexion. Il faut dire que déjà, comme le dénote l'artiste Âhasiw Maskêgon-Iskwêw (Cri, Métis), à l'époque, et au-delà des développements technologiques qui s'accroissent au cours des années 1990, les normes traditionnelles du milieu de l'art de même que ses modes de présentations et d'appréciations irréfragables imposent certaines frontières qui apparaissent, aux yeux des artistes autochtones, incongrues et arbitraires :

L'histoire de l'art autochtone compte de nombreux exemples de détachement et de renégociation au cours desquels les artistes ont été soumis à l'insuffisance et au manque de compréhension au sein des modes dominants de l'art contemporain relativement à l'expression autochtone. La production globale des artistes autochtones traduit une vision qui n'a pas été soumise aux contraintes des divisions des disciplines artistiques individuelles prédéterminées, mais plutôt une vision qui rend hommage à l'histoire et tente

⁴ Domenico Quaranta, *Beyond New Media*, Brescia, Italie : Link Editions, 2013, p.112.

⁵ Alors que le pays du « Canada » est établi sur des terres cédées sous de fausses prétentions à la Couronne du Canada par les peuples autochtones qui les habitaient avant que les Européens ne s'installent en Amérique du Nord, leur occupation, leur appropriation et leur exploitation par les canadien·ne·s et leurs institutions relèvent d'une assise juridique unilatérale qui nient les droits territoriaux fondamentaux de même que la souveraineté de ces nations. Le terme « Canada » sera présenté entre guillemets tout au long de ce mémoire afin de marquer cette construction discursive, géographique et politique. Par ailleurs, considérant la nature coloniale des frontières délimitées du « Canada », certaines œuvres et manifestations artistiques limitrophes de l'Île de la Tortue seront observées bien que le présent mémoire s'intéresse de manière plus ciblée à l'art en ligne autochtone créé et diffusé par les artistiques vivant sur les terres dites « canadiennes ».

de s'associer le mieux possible à la méthodologie de production, peu importe ce qu'il faut pour y parvenir⁶.

Par ailleurs, comme le fait remarquer le chercheur Mikhel Proulx (Canada), l'avènement du Web au « Canada », dans les années 1990, coïncide avec une époque charnière de luttes et de reconnaissances culturelle, juridique et politique autochtone⁷. À ce titre, on peut penser à la Loi sur le multiculturalisme canadien (1988), à la résistance de Kanehsatà:ke (1990), qui a fortement marqué les relations gouvernementales et sociales du pays, ainsi qu'à la Commission royale sur les peuples autochtones (1996) qui s'en suit, mentionne Proulx. Ou encore, au Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (1992), à la mise sur pied de diverses organisations dédiées au soutien et au rayonnement de l'art autochtone et de la culture autochtone, tels que Le Réseau de télévision des peuples autochtones (1992), la Aboriginal Film and Video Art Alliance (1996), le Indigenous Media Art Group (1998) et le imagineNATIVE Film and Media Festival (1998), et à la fondation des premiers centres d'artistes par et pour les personnes autochtones, comme Tribe (1995) à Saskatoon et Urban Shaman (1996) à Winnipeg. De sorte qu'il est certain que ce climat de mobilisation nationale, juxtaposé à l'altérité relationnelle et esthétique de l'art en ligne ainsi qu'à cette appréhension initiale du Web en tant que lieu et médium émancipé des carcans du monde habituel, indiscipliné, a pu paraître comme quelque chose de tout à fait logique. Comme une avenue de création qui, par sa non-formalité, présentait dès son avènement des attraits adaptés à une vision artistique autochtone s'épanouissant en marge des modes de production et de diffusions convenus. Que cette « ouverture », cette « accessibilité » tangible laissait présager une

⁶ Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, « ÉNONCÉS EN MATIÈRE DE CONSERVATION : Les esprits de la tempête : L'écologie culturelle arts des nouveaux médias autochtones », *Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008), 2005, consulté le 1 octobre 2021, https://www.stormspirits.ca/Francais/texte_du_commissaire.html.

⁷ Mickel Proulx, « TWENTY YEARS OF ABORIGINAL TERRITORIES IN CYBERSPACE », dans le cadre de l'exposition-forum *Owerà:ke Non Aié:nahne - Filling in the Blank Spaces*, Montréal, Québec, Canada : Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2017, consulté le 15 février 2022, http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2014/08/Mikhel-Proulx_Twenty-Years-of-Aboriginal-Territories-in-Cyberspace.pdf.

liberté expressive nouvelle, sans histoire, entraînant enfin le brouillement des canons et le remaniement des règles du jeu. Chose certaine, le Web, malgré ses impératifs coloniaux et paradoxaux désormais manifestes, représente toujours aujourd’hui un médium de création à la fois polymorphe et dissident, pouvant servir d’outil d’expression et de mobilisation agentif face aux dynamiques oppressantes et persistantes des systèmes occidentaux. Et tandis que le travail des artistes autochtones du « Canada » continue de nourrir singulièrement et fortement les pratiques artistiques web actuelles, il devient alors nécessaire d’en articuler d’abord la contribution avant-gardiste et majeure au regard de l’histoire de l’art, puis l’unicité au vu de l’art en ligne.

PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODE DE TRAVAIL

PROBLÉMATIQUE

D’abord, ce mémoire prend racine dans une volonté de contribuer à une visibilité des manifestations d’art en ligne autochtones créées et diffusées au « Canada ». Alors que, jusqu’à maintenant, les recherches ayant porté sur le sujet se sont intéressées de manière plus générale au travail médiatique des artistiques autochtones, et en particulier, à celui des artistes Skawennati et de Jason Edward Lewis⁸, des acteurs clés et incontestables du champ des arts au « Canada », les pages suivantes contextualisent l’art en ligne autochtone au sein d’un mouvement artistique à la fois plus large et spécifique. C’est-à-dire qu’en s’intéressant au Web précisément, la présente étude

⁸ Voir à ce sujet Steven Loft et Kerry Swanson, *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art* (2014), Heather Igloliorte, Julie Nagam et Carla Taunton, « Indigenous Art: New Media and The Digital » (2016), Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, *Transference, Tradition, Technology: Native New Media Exploring Visual and Digital Culture* (2005). Ou encore, les mémoires et thèses suivants : Mary T.P. Hancock, « Cultivating Territories and Historicity: The Digital Art of Skawennati » (2014), Isabelle L’Heureux, « CyberPowWow : discours chronopolitiques autour des arts et muséographies numériques autochtones » (2018) et enfin Maria Victoria Guglietti, « Imagining Drumbytes and Logging in Powwows: A History of Community : Imagination in Canadian-Based Aboriginal New Media Art » (2010), etc.

cherche d'abord à faire état d'une pratique distincte : l'art en ligne. Puis, à témoigner de façon ciblée de la contribution novatrice et notoire des artistes autochtones à son égard.

Parallèlement, bien que cette démarche ne s'inscrive pas exactement dans une procédure de préservation numérique, soit de restauration ou d'enregistrement, il est de mon avis qu'elle fait tout de même office d'archivage. La « disparition » progressive et sporadique des contenus Web est une partie intrinsèque du médium : nécessitant des mises à niveau continues, faute d'entretiens et d'hébergements adéquats, les contenus web sont souvent voués à mourir lentement ; le retrait récent du module d'extension ou *plugin* Flash étant un bon exemple de leur obsolescence propre. De plus, considérant que les archives peuvent elles-mêmes participer d'une domination ou d'une culture de l'effacement, la documentation continue des manifestations artistiques web – soit à travers l'écriture, le commissariat, la (re) présentation, ou encore, à l'aide d'outils techniques comme [Conifer](#)/(feu)Webrecorder, [ReplayWeb.page](#)/(feu)wabac.js et [The Wayback Machine](#)⁹ – devient primordiale : elle permet de maintenir la mémoire de ces œuvres et projets en ligne, d'en prolonger la portée dans le temps et d'en assurer la sagacité au vu de la recherche, du commissariat et même, de la création actuelle. Assurément, le présent mémoire est pensé dans cet esprit.

Deuxièmement, ce mémoire est aussi nourri par ce désir d'approcher le Web comme un espace de communication et de socialisation certes, mais surtout comme un dispositif de création et d'action subversif, tout en tenant compte de ses prédispositions structurelles et didactiques. En ce sens, les pages qui suivent mettent de l'avant des manifestations d'art en ligne qui, par l'articulation d'épistémologies souveraines et ancestrales autochtones, révoquent la perspective hégémonique occidentale de l'univers web et répondent à la question suivante : considérant ses

⁹ Notons que bien qu'intéressant en termes de conservation, ces outils peuvent aussi contribuer à la pérennisation de contenus problématiques, coloniaux et erronés, et posent des enjeux importants en lien avec les questions d'intrusion et de surveillance numérique.

biais inhérents, quels potentiels de décolonisation peut-on tirer du travail d'artistes autochtones sur le Web ?

Enfin, il m'est impossible d'articuler ce mémoire sans y réfléchir mon identité allochtone ainsi que mon affiliation à l'Université de Montréal, deux postures de privilège qui posent des enjeux éthiques importants en rapport à la production de connaissances dont peut se revendiquer un travail comme celui-ci. À vrai dire, ces considérations ont nourri foncièrement mon cheminement académique en études autochtones, jusqu'à influencer directement l'articulation des pages qui suivent de même que leurs choix méthodologiques. Parce qu'en tant qu'allochtone, l'intégration d'une responsabilité d'autoréflexion et d'engagement directe au regard de mes recherches m'a semblé nécessaire au développement de réelles avenues d'autodétermination et de décolonisation. Pour positionner l'expérience et la connaissance autochtone au cœur de cette rédaction, il me fallait aussi m'y investir, m'y engager de façon personnelle et concrète, bien que l'exercice puisse sembler paradoxal. Dans cette intention, j'ai choisi d'intégrer à ce mémoire un volet de recherche-crédation, soit de discuter de l'exposition collective *Salut l'Internet – Kwei pamikicikopitcikan – Kuei anite ka tapishimitishunanut – Hello the Internet – Ashkennon'nia Internet – Kway Internet*¹⁰ (*Salut l'Internet*) dont j'ai chapeauté la réalisation au cours de l'année 2018 en collaboration avec onze étudiant·e·s en art contemporain autochtone de l'Institution Kiuna, ainsi que leur professeur, le sociologue Guy Sioui Durand (Wendat). Avant tout, parce que le projet représente une étape fondamentale du processus dont fait l'objet ce mémoire, pour ne pas dire, les balbutiements. Il est le fruit d'un exercice de rencontres et d'échanges duquel a émané des réflexions plus approfondies au regard des manifestations d'art en

¹⁰ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegaleriesweb.com/archives/salut-l-internet/>. [archive].

ligne diffusées et créées par des personnes autochtones. De telle sorte qu'il est le précepte qui guide la présente rédaction de même que sa mise en œuvre. Puis, parce qu'il constitue aussi mon point d'ancrage, mon lien relationnel et de collaboration avec le sujet ici étudié. Finalement, et surtout, parce que son déploiement a soutenu la production de créations web par des individus provenant de diverses communautés autochtones du « Canada ». De ce point de vue, il est de mon avis que les œuvres en ligne qui ont été créées dans le cadre de cette exposition gagnent à être intégrées aux réflexions ici développées.

MÉTHODE DE TRAVAIL : POUR UNE RECHERCHE DÉCOLONISÉE ET DÉCOLONIALE

Comme l'illustrent les multiples projets autochtones (« Indigenous projects ») présentés par l'autrice Linda Tuhiwai Smith (Ngāti Awa, Ngāti Porou) dans son ouvrage *Decolonizing Methodologies* (2012)¹¹, il n'existe pas de méthodologie de recherche normative permettant l'élaboration d'un travail décolonisé. Au contraire, les stratégies sont plurielles, et relèvent d'une prise en compte des besoins spécifiques, des conditions particulières et des désirs subjectifs de la ou des communautés dont il est question. Dans le chapitre « Twenty-five Indigenous Projects »¹², Smith parle entre autres de partage, de création, de protection, d'écriture, d'intervention, de représentation, d'autochtonisation, de revitalisation, etc. Mais la liste est longue et non exhaustive, et il s'avère plus adéquat de parler de processus de décolonisation ou de décolonisation(s), plutôt que de la décolonisation comme d'un projet global à la finalité unique.

En ce qui a trait à cette recherche, puisque le corpus d'œuvres pris en compte ainsi que les artistes créateur·trice·s dont il est question relèvent de communautés et de nations autochtones diverses, il devient dangereux, dans cette logique, de poser des postulats génériques et de tirer des

¹¹ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous*, Peoples Londres, Angleterre : Zed Books, 2012.

¹² Smith, « Twenty-five Indigenous Projects », p.143–164.

conclusions qui éclipsent l'expérience individuelle des personnes ici considérées. D'un autre côté, pour Smith, la prise en compte de théories et de méthodologies ancrées dans les savoirs, les préoccupations et les manières d'être autochtones ainsi que la recherche d'un point de vue et à des fins autochtones peuvent contribuer à l'élaboration d'une démarche éthique et de réciprocité¹³. Ce faisant, quatre thèses servent de point de départ afin d'assurer une direction à ce travail qui soit certes, décolonisée, c'est-à-dire responsable, autocritique et humble, mais aussi décoloniale, soit, agentive, représentative et autodéterminante.

D'abord, *Decolonizing Methodologies*, dans sa capacité à présenter un portrait à la fois théorique et pratique des enjeux entourant le développement ethnocentrique et raciste de la connaissance occidentale constitue sans aucun doute l'une des lectures les plus pertinentes au regard de ma compréhension critique des études autochtones. Dans cet ouvrage, Smith offre une analyse du rôle de la recherche scientifique et académique occidentale dans le processus de colonisation des peuples autochtones, et articule, en réponse, des approches et des pratiques de recherche qui découlent des spécificités épistémologiques et méthodologiques de leurs luttes de survie. Dans le chapitre « Research through Imperial Eyes »¹⁴ notamment, Smith s'intéresse précisément au concept de « West », soit à la question de l'Occident en tant qu'instrument de classification, de représentation, de normalisation, de comparaison et d'évaluation des différents systèmes de connaissance. Elle y illustre alors la façon dont la recherche scientifique occidentale est une recherche qui met à profit une orientation culturelle définie, un ensemble de valeurs, de théories et des structures de pouvoirs spécifiques, de même qu'une interprétation caractéristique des choses telles que le temps, l'espace et la subjectivité. C'est qu'en effet, souligne Smith, si la recherche a contribué à l'établissement de méthodes occidentales systémiques, elle en a aussi tiré

¹³ Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.41.

¹⁴ Smith, « Research through Imperial Eyes », p.44–60.

parti, se positionnant comme le modèle légitime et supérieur des structures d'organisation et du savoir. Dans cette optique, la poursuite de la connaissance, et de la théorie d'ailleurs, apparaît pour l'autrice comme profondément ancrée dans de multiples couches d'impérialisme et de colonialisme, et la mise en valeur de processus révisés de pensées est essentielle à l'accomplissement, si cela est même possible, de processus de décolonisation. Plus spécifiquement, son argumentaire souligne la nécessité pour les chercheur·e·s, d'autant plus allochtones, de critiquer leur propre regard face au monde, et invite à la réflexion des codes de vérités ultimes, de même qu'à la valorisation des lectures « alternatives »¹⁵. Ainsi, en me basant sur la pensée de Smith, il m'est possible d'envisager les notions de production et de hiérarchies de savoirs de manière à discuter d'espaces décoloniaux et de transformations en ligne. De plus, sa pensée m'amène à favoriser une ontologie de l'art en ligne ancrée dans des épistèmes autochtones, ainsi qu'à m'assurer de déployer ici une pensée critique face aux systèmes théoriques et de connaissances de l'Occident qui définissent le présent champ d'études de même que mes propres préceptes intégrés de chercheure.

Deuxièmement, Leanne Betasamosake Simpson (Michi Saagiig Nishnaabeg), dans son article « Land as Pedagogy » (2014)¹⁶, défend la mise en valeur et l'appropriation des connaissances autochtones issues du territoire, de façon à rompre avec les systèmes éducationnels gouvernementaux qui incarnent, reproduisent et soutiennent un colonialisme d'occupation. À travers cet article, l'autrice s'appuie sur des histoires issues de la tradition Anishinabé, dans le but de plaider en faveur d'une utilisation du territoire comme d'un lieu d'apprentissage et un contexte pédagogique. Elle y défend cette idée selon laquelle un savoir tire son utilité et sa capacité non pas

¹⁵ Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.40.

¹⁶ Leanne Betasamosake Simpson, « Land as Pedagogy: Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 4, no 14 (2014), p.1–25.

d'une mécanique quelconque, en quel cas il s'en trouverait décontextualisé, mais bien de son rapport initial au territoire, et du partage communal et relationnel que sa transmission déploie. De plus, pour Simpson, les histoires constituent le fondement des savoirs Anishinabé, car elles sont au cœur de l'intelligence et des enseignements de cette nation : « the land, aki, is both context and process », écrit-elle¹⁷. Mais plus encore, elles sont aussi théorie, de fait qu'elles prennent racine dans l'expérience incarnée de tou·te·s et chacun·e·s :

But theory also works a little differently within Nishnaabeg thought. “Theory” is generated and regenerated continually through embodied practice and within each family, community and generation of people. “Theory” isn’t just an intellectual pursuit – it is woven within kinetics, spiritual presence and emotion, it is contextual and relational. It is intimate and personal, with individuals themselves holding the responsibilities for finding and generating meaning within their own lives¹⁸.

Chaque membre de la communauté est instigateur·trice de ses propres interprétations émotionnelles et corporelles liées à une situation, à une expérience, à un évènement, qu'il est amené·e non seulement à incarner, mais aussi à transmettre, avec les responsabilités et selon les protocoles qui en découlent. Et c'est là, justement, que pour Simpson, les histoires tirent leur capacité théorique, c'est-à-dire à travers la (re)génération continue de sens qui émane de l'engagement holistique et continu des membres d'une nation donnée. En prenant en compte la pensée de Simpson tout au long de cette étude, je m'assure de valoriser une compréhension du territoire autochtone discursive et expérientielle, et d'ainsi l'appréhender comme un lieu actif et évolutif d'identité. Par ailleurs, sa perspective m'amène aussi à considérer la valeur théorique issue de l'expérience vitale des artistes et penseur·e·s autochtones ici considéré·e·s, et d'en estimer la force décolonisatrice.

¹⁷ Simpson, p.7.

¹⁸ Simpson, p.7.

Troisièmement, article phare de la littérature critique autochtone, « Decolonization is not a metaphor » (2012)¹⁹ publié par les auteurs Eve Tuck (Unangax) & K. Wayne Yang (États-Unis) argumente les bases conceptuelles et éthiques d'une théorie de la décolonisation ancrée dans la notion de territoire. Pour Tuck et Yang, la décolonisation ne peut et ne doit être considérée autrement qu'en prenant en compte la relation impériale spécifique qu'entretient le colonialisme d'occupation ou « settler colonialism »²⁰ avec la terre, laquelle est considérée ici en tant que territoire (« land »), de même qu'en tant que ressources (matérielle et humaine). D'une part, parce qu'il n'existe pas de réelle séparation spatiale entre la métropole et la colonie²¹ dans les cas de colonialisme d'occupation, la structure impériale se construit à travers différents processus de domination tant internes qu'externes. Et d'autre part, parce que le territoire est ce qu'il y a de plus précieux et de plus réclamé par la structure coloniale (à la fois nouvelle maison et capital), celui-ci est abordé comme une propriété, et les relations humaines à la terre sont limitées à la relation du propriétaire à sa propriété. Par ailleurs, dans leur article, Tuck et Yang dénoncent le détachement avec lequel le langage de la décolonisation a été adopté dans l'éducation et dans les sciences sociales au cours des dernières décennies. En effet, car trop souvent considérée dans les directives d'autres projets de libération humaine, ne prenant pas en compte les aspirations spécifiques qu'elle implique et exige, et sans engager la complexité singulière de sa réalisation, la décolonisation s'est ainsi vue métaphorisée, greffée à des discours et à des cadres de justice sociale préexistants qui, bien que proprement légitimes, empêchent l'émergence d'alliances réellement significatives pour les personnes autochtones, défendent les auteurs. Encore plus, cette métaphorisation de la

¹⁹ Eve Tuck et K. Wayne Yang, « Decolonization Is Not a Metaphor », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no 1 (2012), p.1–40.

²⁰ Aussi traduit en français « colonialisme de peuplement », « colonialisme d'établissement » ou encore « colonialisme d'implantation ». Tout au long de ce mémoire, la notion de colonialisme d'occupation sera favorisée, car elle réfère aux dynamiques de pouvoir qui lui sont inhérentes, en plus de signifier que l'occupation a toujours lieu.

²¹ Quoi que dans le cas canadien, les réserves autochtones font office de séparation et de délimitation.

décolonisation a permis l'avènement d'un ensemble de dérivations, que les auteurs appellent « settler moves to innocence », et qui, plutôt que de participer à la déconstruction réelle et tangible des systèmes coloniaux en place, incarnent l'ultime inscription continue de l'assujettissement colonial, de même que la complicité des colons dans la pérennisation de ces structures de domination. À l'instar, pour Tuck et Yang, les opportunités réelles de solidarité résident dans ce qui est incommensurable, et l'appréhension d'une éthique de l'incommensurabilité, qui reconnaît ce qui est distinct, ce qui est souverain pour le(s) projet(s) de décolonisation, représente l'ultime essence effective de sa concrétisation. Tout au long de ce mémoire, les écrits de Tuck et Yang me poussent à centrer le territoire et la souveraineté²² autochtones au cœur de ma démarche d'écriture et à développer une approche incommensurable en rapport aux œuvres et aux artistes dont il est question ici, dans le but d'en dégager de réelles considérations significatives, non seulement pour la recherche en études autochtones et en histoire de l'art, mais également pour les communautés et les artistes dont il est question.

Enfin, cette recherche adopte, à la manière des autrices de l'ouvrage *Indigenous Art : New Media and the Digital*²³, une vision diachronique de l'art en ligne autochtone et refuse, de cette façon, une appréhension stéréotypée, archaïque, et essentialiste de celui-ci par la mise en lumière et la célébration des vitalités et des résiliences autochtones. À cet effet, une théorie en particulier m'apparaît significative, soit celle de la survivance autochtone de l'auteur et chercheur Gerald

²² Au sujet de la souveraineté autochtone, voir les écrits de Vine Deloria Jr. (Standing Rock Sioux), tel que son article « Intellectual Self-Determination and Sovereignty: Looking at the Windmills in Our Minds » (1998). Ou le concept de « souveraineté rhétorique », discuté par Scott Richard Lyons (Chacta) dans « Rhetorical Sovereignty: What Do American Indians Want from Writing? » (2000), et celui de « souveraineté visuelle », analysé par Michelle H. Raheja (Seneca) à travers l'ouvrage *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (2010).

²³ Heather Igloliorte, Julie Nagam et Carla Taunton, « Indigenous Art: New Media and The Digital », Toronto, Ontario, Canada : *Public* 54, no 27 (2016), p.7.

Vizenor (Anishinabé). Le terme survivance, issu de l'hybridité entre les mots « survie » et « résistance », a été utilisé pour la première fois en 1994 par Vizenor, alors qu'il publie *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*²⁴. Dans cet ouvrage, Vizenor s'intéresse aux notions culturelles de dominance et de fausses représentations des individus autochtones et argumente en réponse une présence continue de ceux-ci à travers différents récits, expériences et théories qui mettent en valeur leur vie et leur humanité. Notamment, il renvoie à la notion de survivance comme une présence affirmée et dynamique de l'autochtonie dans le temps via la transmission et la pérennité des savoirs et des traditions, et conteste de cette façon un regard colonial victimaire ou absentéiste. Pour Vizenor, la survivance, c'est l'existence active des personnes autochtones et la mise en valeur de celles-ci dans le discours public. Elle prend sa source dans une résistance soutenue face à la domination coloniale et constitue un cadre conceptuel à travers lequel il est possible de considérer l'agentivité des personnes autochtones en rapport et en opposition au contrôle discursif de l'autochtonie par les oppresseurs. Dans le cadre de la présente écriture, la survivance de Vizenor sert de fondement théorique de manière à inscrire les artistes et les œuvres discutés dans une relation au temps et à l'espace qui est incontestablement actuelle, vivante et organique.

PRÉSENTATION DES CHAPITRES

Dans un premier temps, le chapitre 1 – regards diachroniques construit un portrait rétrospectif des différents projets d'art en ligne autochtone ayant eu lieu « au Canada » entre le milieu des années 1990 et aujourd'hui. Ce chapitre se concentre sur l'élaboration d'une perspective schématique des artistes, des démarches et des projets qui ont marqué le développement de la

²⁴ Gerald Vizenor, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, Winnipeg, Manitoba, Canada : Bison Books, 1999.

pratique, et envisage de cette façon le déploiement de cette scène éclectique dans un rapport au temps conversationnel, continu et vivant, pour en affirmer le caractère dynamique ainsi que la valeur spécifique au regard de l’histoire de l’art.

Le chapitre 2 – regards critiques met d’abord en œuvre une réflexion critique face aux rapports de force systémiques qui définissent le Web, entre autres par la démonstration des enjeux qui interviennent au regard de son « ouverture » et de son accessibilité. Ensuite, le chapitre s’appuie sur les concepts de cosmologie, de réalité et de spatialité, notamment par le biais de l’œuvre *isi-pikiskwêwin-ayapihkêsîsak*²⁵ et des mèmes Instagram de @decolonial.meme.queens²⁶, dans le but de défendre le pouvoir résurgent des œuvres en ligne créées et diffusées par les artistes autochtones, alors qu’elles articulent des épistémologies et des ontologies autochtones immémoriales sur le Web.

Enfin, le chapitre 3 – regards collaboratifs, dédié aux étapes ayant mené à la réalisation d’un projet de création intitulé *Salut l’Internet* ainsi qu’à sa diffusion même, sert à la fois d’introspection, d’étude de cas et de bilan. Le chapitre débute par une application du concept de « bon protocole », tel qu’il est défini par l’autrice Joy Harjo (Creek), et de ce fait, par une présentation plutôt intime de mon parcours personnel, académique et professionnel qui m’amène à témoigner de ma démarche de collaboration. Pour finir, le chapitre s’intéresse au projet de création en tant que tel, puis décortique les œuvres en ligne présentées dans le cadre de l’exposition collective qui en a découlé afin d’en faire l’étude au regard des observations stipulées dans les chapitres précédents.

²⁵ Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, *isi-pikiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/>. [partiellement en ligne]. Aussi traduit en anglais « Speaking the Language of Spiders ». La date de création de l’œuvre varie entre 1996 et 1997 selon les sources.

²⁶ DMQ (@decolonial.meme.queens), Instagram, consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/decolonial.meme.queens/>.

CHAPITRE 1 : PORTRAIT DE L'ART EN LIGNE AUTOCHTONE AU « CANADA » DES ANNÉES 1990 À AUJOURD'HUI : LE WEB COMME DISPOSITIF DE CRÉATION ET DE DIFFUSION

The advent of the World Wide Web built on this foundation to create other levels, other rooms, entire other structures unimagined by the designers. This opportunity was available to anybody who had access to a computer, a network link, and the desire to learn HTML coding. It didn't include everybody, not by a long shot, but it took in far more people than had access to a television broadcast studio or a printing press. Among those who marshaled the necessary resources were a few Aborigines who learned the programming technology necessary to build in the blank spaces²⁷.

— Jason Edward Lewis et Skawennati

À la fin du 20^e siècle, le Web fait tranquillement son apparition dans le domaine public. Et tandis qu'à l'époque, l'ouverture et la flexibilité du Web encouragent la genèse d'espaces dits indépendants, de même que l'approfondissement des sources de créativité, d'échange et de construction communautaire autodéterminées, culturellement distinctes et diverses²⁸, tel que le fait remarquer Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, il n'est pas surprenant que plusieurs artistes autochtones aient privilégié l'art en ligne à un moment ou à un autre de leur parcours respectif. Les œuvres qui y sont produites et diffusées dès lors, bien qu'adoptant des formes diverses – installations vidéographiques, pages HTML, parcours interactifs, projets collaboratifs, etc. – attestent du désir de ces artistes de s'inscrire subjectivement dans une dimension cybernétique, mais surtout, d'une envie de s'appropriier l'univers Web par l'articulation de connaissances et d'ontologies qui leur sont propres. Véritables témoignages des expériences identitaires de ces individus, elles offrent une

²⁷ Lewis et Skawennati, « Aboriginal Territories in Cyberspace », p.30.

²⁸ Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.4.

perspective autochtone de la vie actuelle des plus uniques, car ancrée dans leurs savoirs historiques et culturels, de même que dans les mécanismes qui structurent les technologies de la communication et de l'information (TCI).

Les pages qui suivent présentent un portrait général des acteur·trice·s et des manifestations ayant marqué l'art autochtone en ligne au « Canada » et ses environs, de sa genèse jusqu'à aujourd'hui. En adoptant une forme chronologique, le chapitre propose un rapport au temps évolutif, dynamique et rétrospectif, et souligne de cette façon le rôle important qu'ont joué certain·e·s artistes et œuvres dans le déploiement de la pratique et de sa multiformité. Il permet alors sa mise en valeur, son historicisation, de même que, d'une certaine façon, sa documentation.

1.1 PIONNIER·ÈRE·S

D'après Victor Masayesva (Hopi), ce sont les artistes autochtones de l'Amérique du Nord qui ont été les premier·ère·s à s'emparer de l'Internet à des fins artistique, communale et marchande. Dans son article « Indigenous Experimentation », Masayesva explique à cet effet l'importance de souligner l'attitude novatrice que représente une telle démarche à l'époque, alors que le Web en est à peine à ses débuts :

[...] the earliest use of computer technology by indigenous people was by Yupik Eskimos in the polar north, selling their arts and crafts on the Internet. We take it for granted today that the modern technology has prompted a virtual community of the World Wide Web, but the radical position would be to acknowledge that northern people, in their vast landscapes, were among the first to experiment with these web links, creating virtual communities through communication technologies as a means for physical and cultural survival²⁹.

En fait, le début des années 1990 est marqué par l'investigation du médium du « site web » en tant que dispositif de diffusion et création, mais aussi, par un désir tangible de recenser les initiatives

²⁹ Victor Masayesva, « Indigenous Experimentation », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.171–172.

artistiques autochtones à l'aide de catalogues et de banques de ressources en ligne. Les artistes autochtones apprivoisent alors ce nouveau rôle d'artiste-webmestre, en développant des pages destinées à la transposition de leurs savoirs sur Internet, et en créant des répertoires qui promeuvent le travail et les œuvres d'autres artistes contemporains. À l'aide de visuels et de compositions hypertextes qui mettent en valeur des épistémologies, des histoires et des traditions autochtones, ces sites web détonnent du reste de l'univers en ligne, et démontre une utilisation des fonctionnalités techniques de l'Internet qui s'inscrit dans une autodétermination esthétique et formelle.

Par exemple, en 1996, un collectif d'artistes des Premières Nations de l'ouest du « Canada » lance *Native Online* (1996–2021)³⁰, un site web multiforme gratuit qui a pour objectif de mettre en lumière le travail des artistes autochtones, leurs œuvres et les galeries qui les représentent, dans une visée informative certes, mais aussi éducationnelle, peut-on lire sur la page « À propos »³¹. Jusqu'en 2021, le site web est entretenu par Todd Jason Baker (Squamish), webmestre et artiste, et est également mis à la disposition de tout demandeur souhaitant publier en ligne des photos ou des liens de son travail en cours. Justement, une grande partie de la plateforme aux contenus décentralisés sert à la diffusion d'œuvres, soit à l'aide de pages instructives dédiées, soit par le biais d'hyperliens qui redirigent le·la visiteur·euse vers les sites web personnels des artistes promus, ou encore, vers une liste ordonnée de centres d'artistes, lieux culturels et entreprises liés. Certaines pages sont même dédiées à la vente, où des icônes PayPal renvoient directement vers une interface d'achat. Puis, une section entière intitulée « Legends » présente en hyperliens un inventaire de récits et de symboles, lequel conduit à des pages distinctes où sont mis en scène des

³⁰ *Native Online* (1996–2021), <https://www.nativeonline.com/>. En date du 12 février 2022, le site web est désormais hors-ligne.

³¹ *Native Online* (1996–2021), « Mission Statement », consulté le 31 octobre 2021, <https://www.nativeonline.com/mission.html>.

poèmes, des définitions et des histoires qui racontent les traditions autochtones des Premières Nations. Dans la catégorie « misc », on peut même tomber sur une page de blagues à saveur autochtone, ou encore, sur des recommandations littéraires méticuleusement sélectionnées. Ici, si les œuvres visuelles présentées ne sont pas à proprement parlé web, en ce sens où il s'agit plutôt d'images d'objets matériels, « physiques », publiées en ligne, leur dissémination à travers ce site web communal révèle certainement une envie d'intégrer l'environnement en ligne dans une intention solidaire d'autopromotion.

De façon similaire, dès 1993, Paula Giese (Ojibwe) travaille à la production ainsi qu'à la découvrabilité de contenus autochtones en ligne en créant des pages web qui recensent données culturelles et travaux d'artistes divers·e·s. En particulier, son projet intitulé *Native American Indian Ressources* (1995–1997)³² [FIGURE 1] prend la forme d'une carte interactive relatant la vie et l'histoire autochtones de l'Île de la Tortue d'une manière des plus originales, avec plus de 300 pages web différentes : récits traditionnels, volets informatifs, fiches géographiques, chansons, œuvres exclusives, renseignements biographiques, animations, articles, perspectives critiques, visuels variés, etc. De par son contenu à la fois dense, vaste et éclaté, *Native American Indian Ressources* est d'une richesse esthétique et rhétorique sans pareil, ainsi qu'une source historiographique impressionnante. Et son style Web 1.0 qui inclut couleurs ardentes, mises en page textuelles, longs défilements verticaux et images animées lo-fi, en fait un réel artéfact de la culture Internet autochtone. Justement, en naviguant sur le site, il est impossible de ne pas remarquer l'attention qui a été portée à l'intégration d'éléments graphiques spécifiques, notamment au niveau des arrière-plans et des icônes choisis. Ces images, loin d'être anodines, reflètent plutôt la volonté de l'artiste-webmestre d'incarner au mieux différentes épistémologies autochtones en

³² Paula Giese, *Native American Indian Ressources* (1995–1997), consulté le 1 octobre 2021, <http://www.kstrom.net/isk/>.

positionnant à des endroits stratégiques des symboles qui rappellent les valeurs et savoirs qu'elle articule (astrologie, faune, flore, etc.).

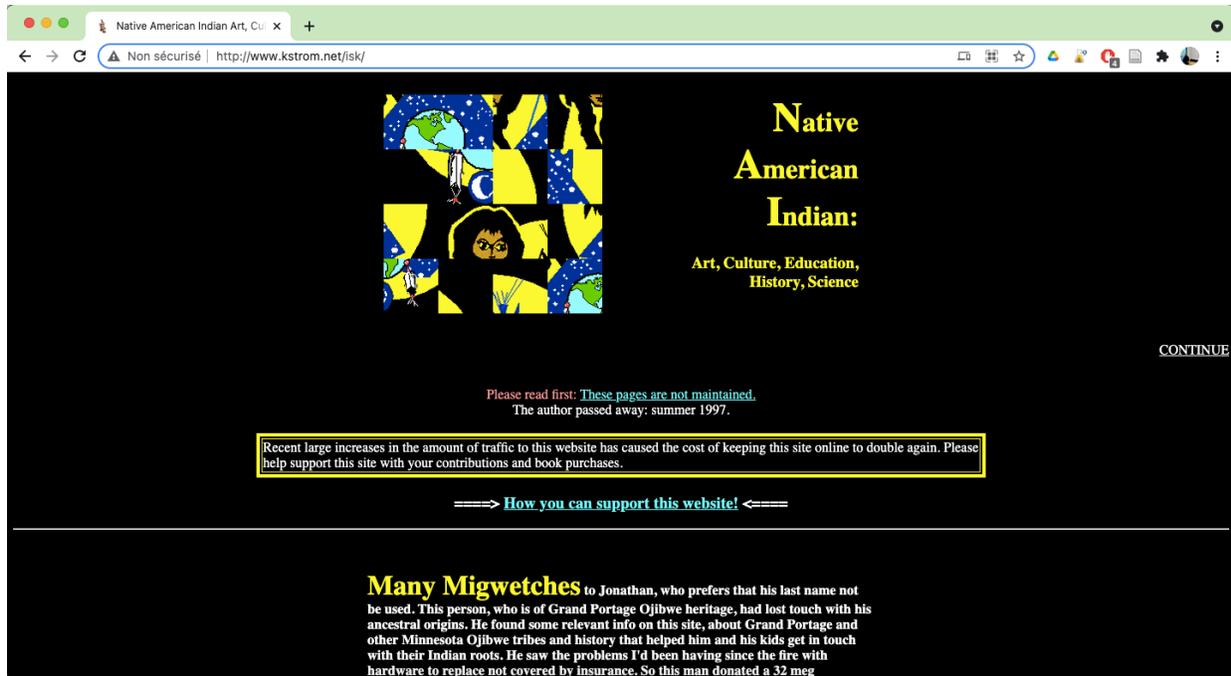


FIGURE 1 : Capture d'écran, Paula Giese, *Native American Indian Ressources* (1995-1997), 1 octobre 2021, <http://www.kstrom.net/isk/>

Car oui, chaque page du site web est méticuleusement commissariée et construite de façon à incarner un environnement précis, une pensée, une tradition, une intention. Par exemple, au bas d'une page dédiée à Avol Looking Horse, un chef autochtone Lakota, Giese rapporte un évènement singulier en lien avec l'illustration du buffle blanc qui y apparaît à plusieurs endroits sur le site et dont elle est l'autrice :

I drew the plain little graphic of the white buffalo last summer. It was recently "honored" by theft and plagiarized by some character calling himself Duster, whose website is supposedly "Cool Stuff for Native Americans." We don't think it's cool, Duster, we've been through this thefts business with you waschichu for centuries. While stealing my graphic, Duster steals the rest of his white buffalo content materials-- that and football are what his page features -- from other websites. I had been thinking of finding a real artist to draw a better buffalo for these redesigned pages, but decided to keep this little stolen image

for a while, as a kind of reminder about, oh, stolen land, broken treaties and cool stuff like that³³.

Son commentaire, en plus de revendiquer la propriété de l'image, est aussi une analogie entre la question du droit d'auteur et les territoires autochtones volés. Et c'est justement là, à mon avis, que réside toute la pertinence d'une telle initiative en ligne : c'est-à-dire dans l'expression subjective, personnelle et libre d'une pensée autochtone à travers un contenu et un contexte intrinsèquement Web.

Au même moment, ailleurs aux États-Unis, des ressources connexes voient le jour, telles que *Native Tech* (1994–)³⁴, mise en ligne par Tara Prindle (États-Unis), *Native American Sites* (1995–2008)³⁵, créée par Lisa A. Mitten (États-Unis) ou encore, les plateformes *World Wide Web Virtual Library - Index of American Indian Resources on the Internet* (1994–2014)³⁶ et *Storytellers: Native American Authors Online* (1997–2013)³⁷, fondées et entretenues par l'astronome et photographe américaine Karen M. Strom (États-Unis)³⁸. Cette dernière, qui inclut biographies, récits traditionnels et historiques, et même, des enregistrements audios littéraires, se fait l'index en ligne d'auteur·trice·s autochtones de renommée de façon à honorer la tradition orale. Servant de banque d'informations archivistiques et pédagogiques auprès des communautés d'abord autochtones, le site web incorpore aussi des pages inusitées, comme « How To Send A Greeting

³³ Giese, *Native American Indian Ressources* (1995–1997), « Arvol Looking Horse », consulté le 1 octobre 2021, http://www.kstrom.net/isk/arvol/arv_menu.html.

³⁴ Tara Prindle, *Native Tech* (1994–), consulté le 8 octobre 2021, <http://www.nativetech.org/>.

³⁵ *Native American Sites* (1995–2008), consulté le 1 octobre 2021, <http://www.nativeculturelinks.com/indians.html>.

³⁶ Karen M. Strom, *World Wide Web Virtual Library - Index of American Indian Resources* (1994–2014), consulté le 1 octobre 2021, <http://www.hanksville.org/NAresources/>.

³⁷ Karen M. Strom, *Storytellers: Native American Authors Online* (1993–2013), consulté le 1 octobre 2021, <http://www.hanksville.org/storytellers/>.

³⁸ Karen M. Strom est une astronome et photographe américaine. Elle a été l'une des premières à explorer l'hypertexte à des fins de recherche et d'enseignement, ainsi qu'à investir le Web notamment en y publiant sa thèse de doctorat. Suite à sa retraite, Strom développe plusieurs sites web en collaboration avec des personnes autochtones, en plus de documenter en ligne ses différents voyages à travers le monde.

Card »³⁹ [FIGURE 2] permettant la création et l’envoi de cartes de vœux virtuelles avec pour image le visage de la poète Kateri Akiwenzie-Damm (Anishinabé) ou bien, une photographie d’une peinture de l’artiste visuel Eric Gansworth (Onondaga), lesquelles ajoutent à l’index une touche ludique, personnalisée et même interactive.

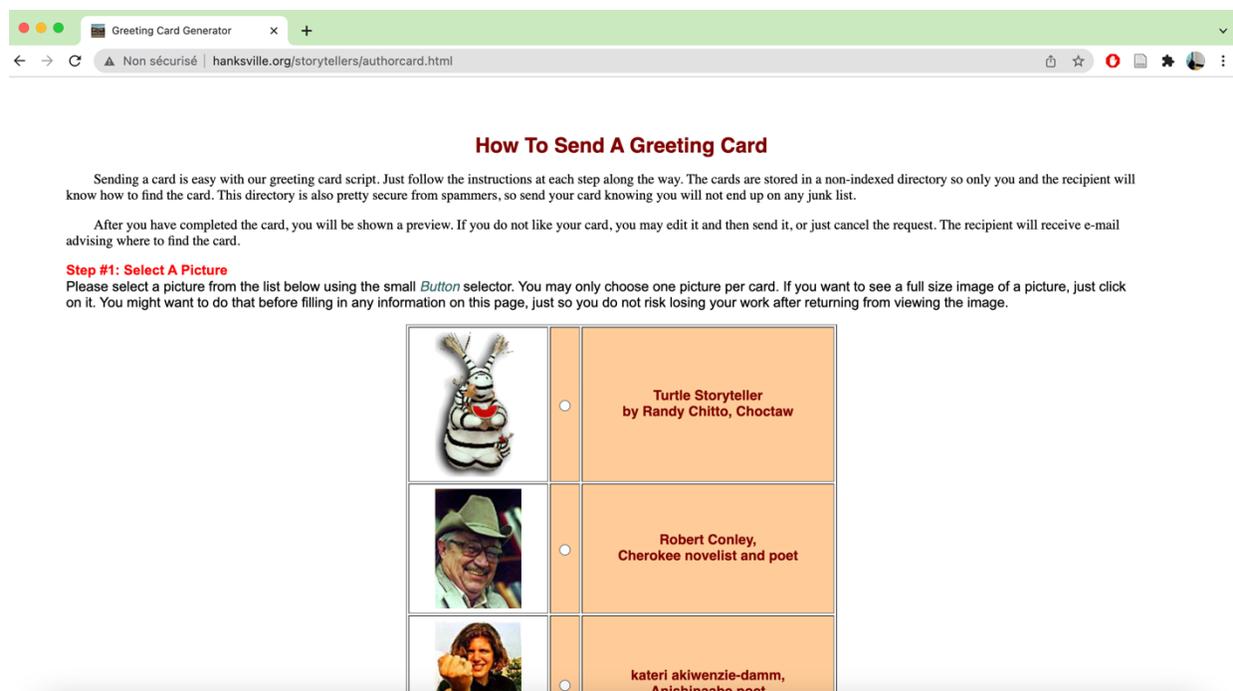


FIGURE 2 : Capture d’écran, Karen M. Strom, *Storytellers : Native American Authors Online* (1997–2013), « How To Send A Greeting Card », 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/storytellers/authorcard.html>

De telle sorte que, s’il est vrai qu’à l’instar de celui de Giese, ces sites web adoptent des formats plus organisationnels qu’artistiques, ils m’apparaissent comme des exemples tout aussi éloquents des stratégies employées dans ces années-là afin de stimuler la mise en commun des idées sur le Web, de promouvoir l’usage des TCI par les communautés autochtones et de faciliter la découverte

³⁹ Strom, *Storytellers: Native American Authors Online* (1993–2013), « How To Send A Greeting Card » (2000), consulté le 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/storytellers/authorcard.html>.

en ligne des cultures et de l'art autochtones grâce à des interventions cataloguées et créatives. Pour cette raison, leur place dans ce portrait m'apparaît incontournable.

À ce sujet, il semble que Paula Giese et Karen M. Strom, en plus d'être toutes les deux des pionnières en ligne, se sont aussi connues. Sur le site web de Rich Wilson (États-Unis), on apprend qu'à peine un an après avoir lancé *Native American Indian Resources*, Giese décède soudainement. Le site web, alors hébergé par le serveur du Fond du Lac Tribal & Community College, disparaît succinctement de la toile, jusqu'à ce que Strom en fasse la restauration quelques années plus tard. Restauration, qui, à ce jour, est toujours visible en ligne. Sur *Storytellers : Native American Authors Online*, Strom dédie même une page hommage à Giese [FIGURE 3], y partageant là leur complicité virtuelle : « Our styles were completely different, but our goals were always closely aligned », écrit-elle⁴⁰.

⁴⁰ Strom, *World Wide Web Virtual Library - Index of American Indian Resources* (1994–2014), « Paula Giese – In Memorium » (1997), consulté le 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/NAresources/paula.html>.

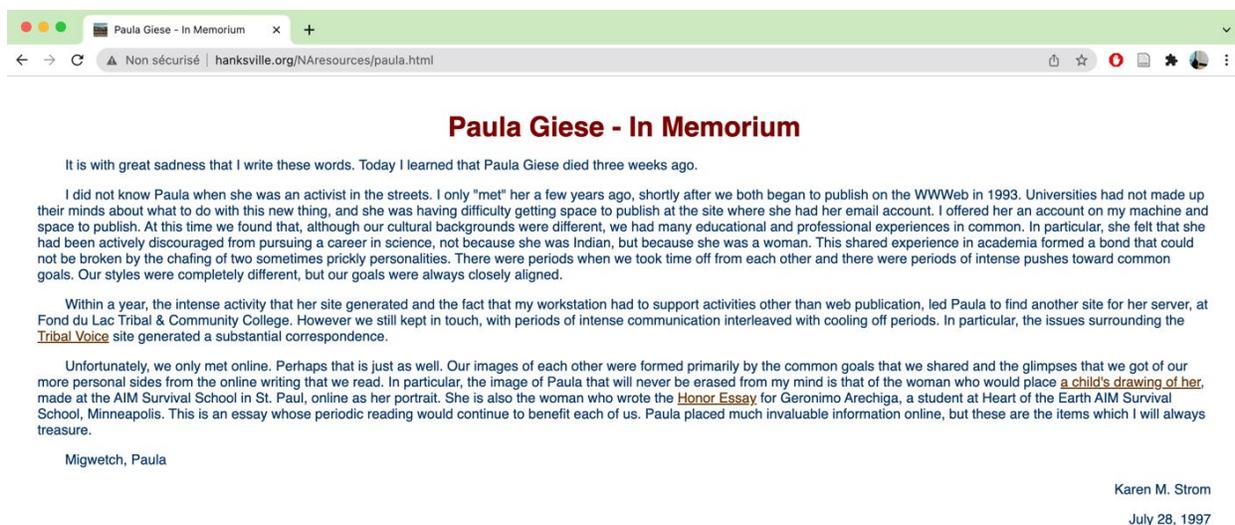


FIGURE 3 : Capture d'écran, Karen M. Strom, *Storytellers: Native American Authors Online* (1997-2013), « Paula Giese – In Memorium » (1997), 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/NAresources/paula.html>

Non pas banale, cette anecdote relationnelle représente plutôt l'obsolescence latente des contenus web, et notamment, les forces et les obstacles qui influencent leur pérennité, comme, dans ce cas précis, l'hébergement web. Sans le généreux et ambitieux travail de Strom, il est fort probable que *Native American Indian Ressources* aurait disparu de la mémoire collective. Comme quoi, déjà, Internet peut être et est un lieu de collaboration et d'entraide tangible. De plus, bien que je ne connaisse pas les raisons exactes qui ont poussé le Fond du Lac Tribal & Community College à retirer du Web l'œuvre de Giese, ce réflexe « d'effacement » expose aussi, à mon sens, un certain désintéressement institutionnel, ou un manque de ressources pour en assurer son actualité ; de telle sorte que même un tel travail de création, d'écriture et d'historisation publié en ligne n'a alors pas la valeur nécessaire pour qu'on puisse en assurer la continuité ou, ne serait-ce que, la maintenance.

Enfin, dans la même veine, je tiens à mentionner *NativeWeb* (1994–2017)⁴¹ [FIGURE 4], une initiative évolutive dérivée des listes d’envoi LISTSERV de *NativeNet* (1989–2020)⁴², devenue plateforme indépendante en 1995 et OBNL en 1999. Ayant pour objectif d’utiliser « Internet pour éduquer le public sur les cultures et les questions autochtones et pour promouvoir les communications entre les peuples autochtones et les organisations qui soutiennent leurs objectifs et leurs efforts »⁴³, *NativeWeb* demeure encore aujourd’hui une base de données gigantesque, indexant des liens vers plus de 4000 sites web, en plus d’offrir le service d’hébergement à plus de 40 sites web différents, dont la plateforme *Native Tech* mentionnée ci-haut⁴⁴.

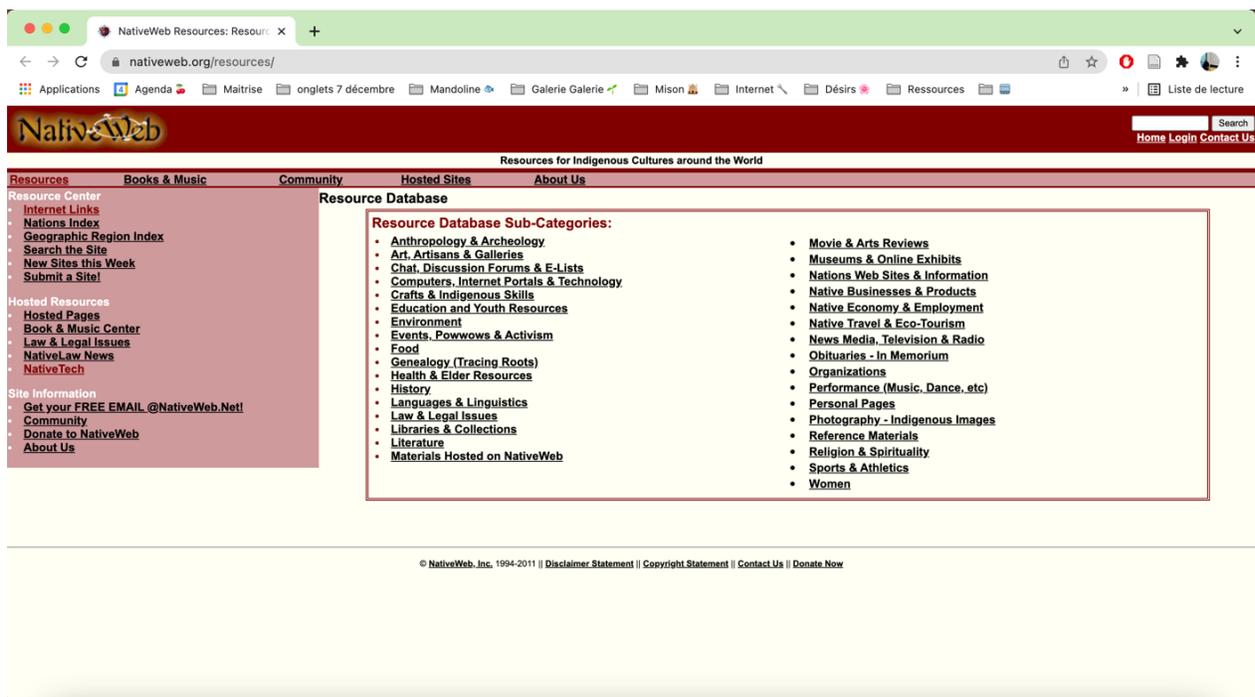


FIGURE 4 : Capture d’écran, *NativeWeb* (1994-2017), « Ressources », 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/>

⁴¹ *NativeWeb* (1994–2017), consulté le 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/>.

⁴² *NativeNet* (1989–2020), consulté le 1 novembre 2021, <https://www.native-net.org/>.

⁴³ *NativeWeb* (1994–2017), « History », consulté le 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/history.html>. Ma traduction.

⁴⁴ Au moment d’écrire ces lignes, le 5 février 2022, la plateforme affiche un statut de maintenance inégal, comme en témoigne les crédits inscrits sur les différents bas de pages qui diffèrent (parfois 2011, parfois 2017). De plus, la banque de ressources n’est pas accessible à partir de la page d’accueil du site. On peut toutefois y accéder en cliquant sur ce lien direct suivant : « Ressources », <https://www.nativeweb.org/resources/>, ou par le biais d’un moteur de recherche dédié.

Au « Canada », lorsqu'on parle d'art en ligne autochtone, il y a certain·e·s artistes qu'on ne peut passer sous silence. Au début des années 1990, Buffy Sainte-Marie (Cri) ouvre la voie en créant hâtivement un site web professionnel qui diffuse musique et œuvres digitales (peinture notamment), afin de contourner les canaux de dissémination habituels⁴⁵. L'histoire raconte que son album *Coincidence and Likely Stories*, sorti en 1992 sous le label EMI Records Canada/Chrysalis London, est le premier à être lancé sur Internet dans cette partie du monde⁴⁶. Son manifeste numérique *Cyberskins* (1999)⁴⁷, publié et conservé jadis sur son site web professionnel, défend d'ailleurs la survivance des personnes autochtones ainsi que leur participation active et singulière au cyberspace. À propos de Sainte-Marie, Dana Claxton (Hunkpapa Lakota) écrit en 2005 : « The fact that an Aboriginal woman was creating high-tech art at the time when the genre was still in its infancy is a testament to her innovation and adaptability »⁴⁸.

De la même façon, l'apport de l'artiste multidisciplinaire Cheryl L'Hirondelle (Métis, Cri) à l'histoire de l'art autochtone en ligne autant que hors ligne se doit d'être souligné. Dans les années 1990, L'Hirondelle est sans conteste l'une des premières artistes à produire un registre d'œuvres avec et sur le Web, alors regroupé sous l'URL www.ndnnrkey.net⁴⁹ [FIGURE 5]. Et parce que sa pratique est d'une importance capitale face à l'histoire de l'art en ligne autochtone au « Canada », je tiens à en mentionner quelques-unes.

⁴⁵ Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.209.

⁴⁶ The JUNO Awards, « Happy 80th Birthday, Buffy Sainte-Marie! », consulté le 1 octobre 2021, <https://junoawards.ca/blog/happy-80th-birthday-buffy-sainte-marie/>.

⁴⁷ Buffy Sainte-Marie, « CYBERSKINS: LIVE & INTERACTIVE » (1999), consulté le 1 octobre 2021, http://buffysainte-marie.com/?page_id=10877.

⁴⁸ Dana Claxton, « Re:wind », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.35.

⁴⁹ Cheryl L'Hirondelle, *ndnnrkey*, www.ndnnrkey.net, [hors ligne].

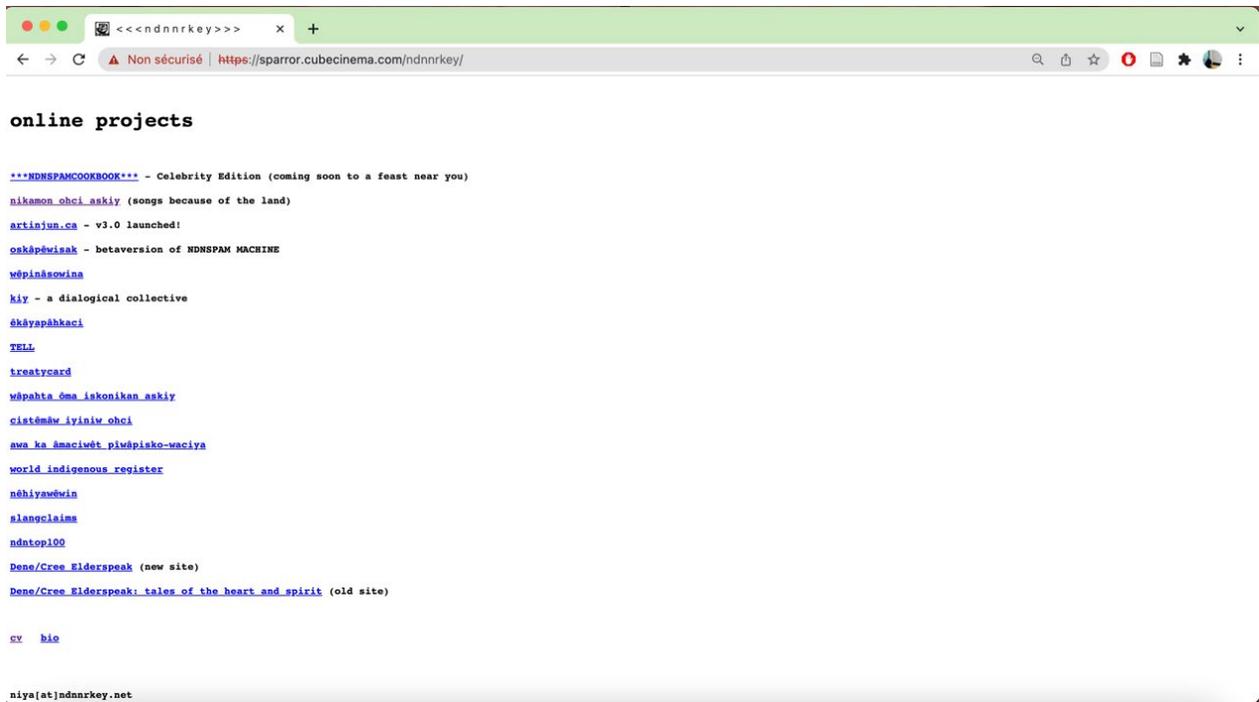


FIGURE 5 : Capture d'écran, Cheryl L'Hirondelle, *ndnnrkey*, 12 février 2022, <https://sparror.cubecinema.com/ndnnrkey/>. [archive partielle]

L'un des premiers projets web réalisés par L'Hirondelle, en collaboration avec Joseph Naytowhow (Cri), Âhâsiw Maskegon Iskwêw et plusieurs autres, s'intitule *Dene/Cree Elderspeak: Tales of the Heart and Spirit* (1999, 2004–s.d.)⁵⁰ [FIGURE 6]. À l'époque, l'œuvre est rendue possible grâce à l'obtention de fonds provenant du programme fédéral « Les Collections numérisées autochtones » (CNA) (1998–1999), un projet pilote dirigé par Entreprise Autochtone Canada, qui avait pour objectif de soutenir les communautés autochtones dans la préservation, la commémoration et la promotion de leur patrimoine culturel et identitaire à travers la création de contenus en ligne⁵¹.

⁵⁰ *Dene/Cree ElderSpeak: Tales of the Heart and Spirit* (1999, 2004), <http://www.horizonzero.ca/elderspeak>. [hors-ligne]. Le site est rendu public pour une première fois en 1999, puis réédité et amélioré en 2004.

⁵¹ De 1998 à 1999, le programme CNA s'adresse précisément aux jeunes autochtones, et emploie plus de 150 personnes qui participeront à la création de 30 sites internet mettant en valeur les savoirs et le partage de connaissances autochtones.

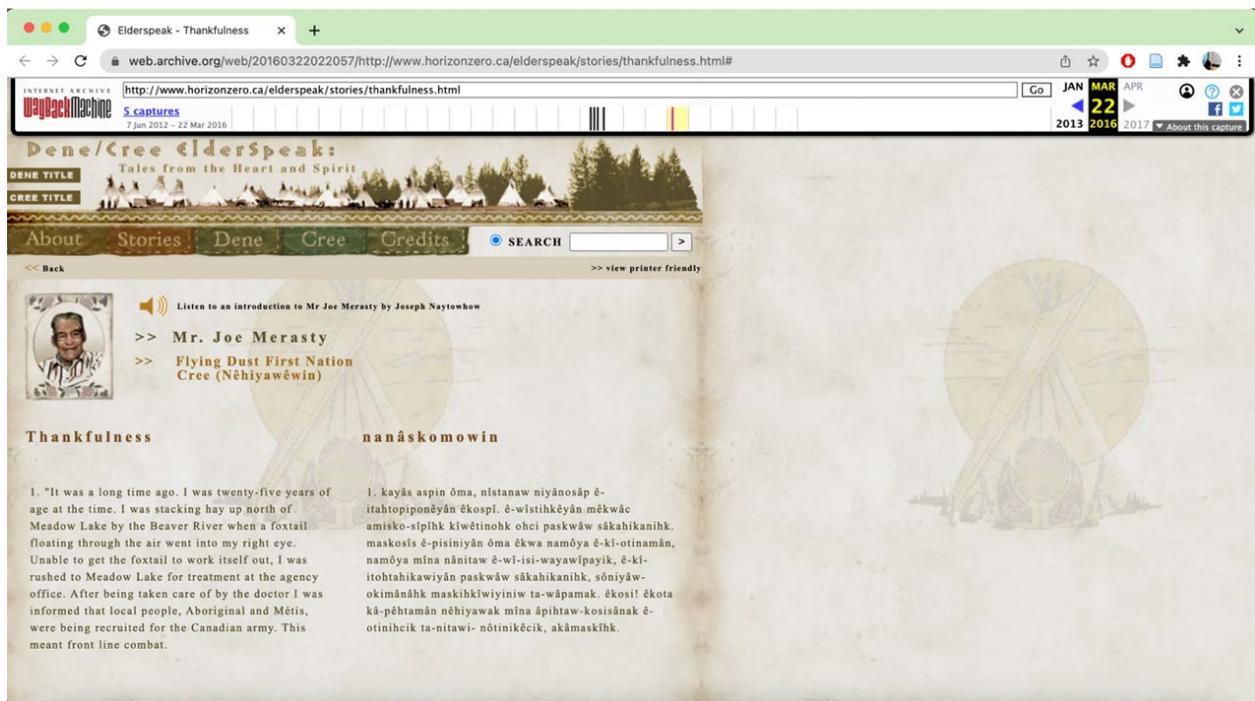


FIGURE 6 : Capture d'écran, *Dene/Cree ElderSpeak: Tales of the Heart and Spirit* (1999, 2004), « Mr. Merasty », 4 octobre 2021, <https://web.archive.org/web/20160322022057/http://www.horizonzero.ca/elderspeak/stories/thankfulness.html#>. [archive partielle]

À ce jour archivée dans une version partiellement restaurée par le biais de l'outil The Wayback Machine, l'œuvre en ligne présente seize récits d'ainé·e·s Déné·e·s et Cri·e·s du nord-ouest de la Saskatchewan, en plus d'inclure des documents complémentaires, comme des notices biographiques, des renseignements généraux au sujet de ces nations, et des enregistrements audios⁵². Pour cela, elle est une source précieuse d'informations, de même qu'une archive linguistique notable.

Sans doute, l'une des œuvres web de L'Hirondelle les plus connues *est treatycard* (2004)⁵³ [FIGURE 7], ce qui peut s'expliquer du fait qu'elle est toujours, à ce jour, disponible en ligne de

⁵² *Dene/Cree ElderSpeak: Tales of the Heart and Spirit* (1999, 2004), « ABOUT », consulté le 4 octobre 2021, <https://web.archive.org/web/20181004165233/http://www.horizonzero.ca/elderspeak/stories.html>. [archive partielle]

⁵³ Cheryl L'Hirondelle, *treatycard* (2004), consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/>.

manière presque intact. *treatycard* est à mon sens un exemple tout aussi simple que percutant des potentialités subversives que permet l'utilisation créative des technicités du web. À savoir qu'en reprenant les mécaniques du système colonial canadien pour en dénoncer le caractère arbitraire et l'absurdité inhérente, l'œuvre est à la fois critique et résistance. D'abord, sur la page d'accueil, la médaille d'argent réputée des traités autochtones fait office d'invitation à entrer⁵⁴. Derrière cette page, se trouve alors un formulaire à l'allure plutôt épurée, qui permet à l'utilisateur·trice de créer sa propre « carte de statut de Indien » ou « *CERTIFICATE OF INDIAN STATUS* ». Les champs à remplir reprennent les énoncés attendus d'une carte d'identité, telles que « given first name », « Date Of Birth » et « place of origin/birth », mais sont complétés par des catégories comme « surname/colonized name » et « alias/original/chosen name », qui ouvrent la voie à une reprise de contrôle ainsi qu'à une affirmation autodéterminée. De sorte qu'en relayant les catégories d'identification dites classiques (coloniales) au second plan, *treatycard* fait place à une manifestation d'identité libre de définitions racistes, et ce, même, dans la langue et selon les terminologies de son choix.

⁵⁴ Ces médailles, qui affichent une scène de poignée de main entre un Chef autochtone et un représentant de la Couronne du « Canada », ont fait partie, entre 1873 et 1901, des offrandes de commémoration remises aux communautés autochtones lors de la signature des traités numérotés, notamment du traité #3 au traité #8.

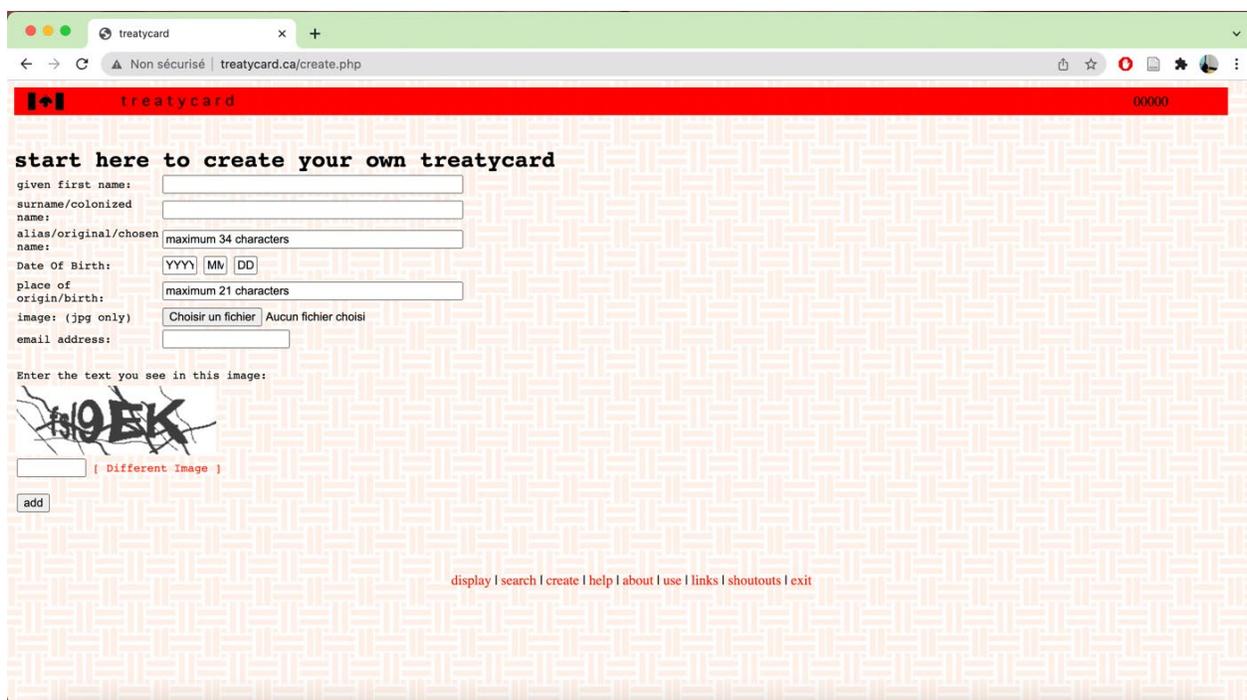


FIGURE 7 : Capture d'écran, Cheryl L'Hirondelle, *treatycard* (2004), « create », 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/create.php>

~PRINT BACKGROUND~

for optimum results a colour printer should be used for output. then all you need to do is clip around the card and insert into a plastic sleeve (or laminate if you have that technology available to you)⁵⁵

Une fois l'image personnelle jointe, la carte générée – qu'il est d'ailleurs possible d'imprimer et de laminer, tel que le suggère L'Hirondelle – fait office d'outil de déclaration (dans le cas où l'identité autochtone ne serait pas reconnue) ou encore, de détournement (pour les personnes déjà assujetties à la Loi sur les Indiens). Et tandis que la carte rejoint l'ensemble de celles créées par les autres utilisateur·trice·s, elle prend alors puissance dans les connexions identitaires et territoriales qu'elle suscite, de même que dans la revalorisation, rectification, affirmation de l'histoire intime et sacrée qu'elle facilite. D'un autre côté, à certains égards, le processus d'autodéclaration auquel

⁵⁵ L'Hirondelle, *treatycard* (2004), « help », consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/help.php>.

invite *treatycard* me rappelle les enjeux entourant les récents mouvements d'affirmation identitaire autochtones observés au « Canada » et encore davantage au Québec, qui sont souvent caractérisés d'inauthentiques, voir à ce sujet les travaux de Daryl Leroux (Canada), professeur à l'Université Saint Mary's (Kjipuktuk | Halifax)⁵⁶. En permettant à n'importe quel individu de créer sa propre « carte de statut Indien », il est vrai que l'œuvre ouvre la voie à l'appropriation de ce processus déclaratoire par des personnes non autochtones. Or, pour L'Hirondelle, elle permet aussi de redresser les relations actuelles entre les personnes autochtones et allochtones, en soumettant de la même façon les deux parties alors vues comme souveraines aux accords et aux traités signés, de même qu'à leurs conditions, peut-on lire sur la page « à propos »⁵⁷ de l'œuvre.

L'Hirondelle est aussi la créatrice de *wêpinâsowina* (2006)⁵⁸ cette œuvre URL qui, créée au cours de la même période, est mise en ligne avec l'intention de construire un refuge spirituel sur Internet explique Daina Warren (Cri)⁵⁹ :

Cheryl sees the website as a way for anyone to connect to and find solace from the spirit world. Cheryl uses the internet as a tool that can be safe and spiritual, a place to find knowledge and gain experience. [...] In the "Wêpinâsowina" project, she addresses the need to provide spiritual sustenance to the whole internet community⁶⁰.

Sur l'accueil du site web trilingue (anglais, cri, français), une case blanche intitulée « pray » (« kâkîsimowin », « prier ») s'affiche, invitant de ce fait l'utilisateur·trice à y taper les paroles qu'il souhaite exprimer⁶¹. Au moment où la prière est soumise à l'aide du bouton à cet effet, une sorte

⁵⁶ Daryl Leroux, *Distorted Descent: White Claims to Indigenous Identity*, Winnipeg, Canada : University of Manitoba Press, 2019.

⁵⁷ L'Hirondelle, *treatycard* (2004), « about », consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/about.php>.

⁵⁸ Cheryl L'Hirondelle, *wêpinâsowina* (2006), www.wepinasowina.net. [hors ligne]. Le titre peut aussi être traduit en français par « offrandes aux esprits » et en anglais par « offerings to the spirits ».

⁵⁹ Daina Warren, « Nêhiyawin (Cree Worldview) », *ConunDrumOnline* no 5 (2008), consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_5/Cree_Worldview.htm.

⁶⁰ Warren, « Nêhiyawin (Cree Worldview) ».

⁶¹ Warren, « Nêhiyawin (Cree Worldview) ».

de tissu à la couleur variable se met à onduler, continue Warren⁶². De cet effet animé et visuel, on peut supposer l'expression d'un symbolisme traditionnel, comme le drapé blanc qui recouvre souvent le tabac, ajoute l'autrice, ou comme la fumée diffuse qui s'échappe lors d'une cérémonie de purification⁶³. Chose certaine, les choix esthétiques et formels de l'œuvre, qui s'activent et se modifient selon les prières envoyées, revendiquent un sens culturel et identitaire à la fois évocateurs et sensoriels. L'animation et le mouvement deviennent des références oniriques, et les couleurs, des incarnations. Ces choix dénotent aussi la valeur accordée par L'Hirondelle à la connexion, à la communauté, et somme toute, à la protection, grâce à la structure fondamentalement interactive de l'installation en ligne qui invoque la réminiscence et le réconfort.

Plus tard, en 2008, dans le cadre d'un projet intitulé *nikamon ohci askiy (songs because of the land)* (2008)⁶⁴ soutenu par la galerie grunt (Vancouver), L'Hirondelle continue ses expérimentations en ligne en téléchargeant sur une page web de manière directe et instinctive des enregistrements audios prélevés dans différents endroits de la ville de Vancouver⁶⁵. Elle y chante ses promenades quotidiennes, et capture les sons perçus à l'aide de différents dispositifs audiovisuels : téléphone cellulaire, caméra, micro, etc.⁶⁶ À travers ces extraits, sont également perceptibles les rencontres qui découlent de ses déambulations, de telle façon que le site web devient l'empreinte matérielle de ces sonorités captées, de même que le portrait acoustique d'un dialogue entretenu entre l'artiste, les Vancouverois·es et le territoire urbain. Évolutif, le site web

⁶² Warren, « Nêhiyawin (Cree Worldview) ».

⁶³ Warren, « Nêhiyawin (Cree Worldview) ».

⁶⁴ Cheryl L'Hirondelle, *nikamon ohci askiy (songs because of the land)* (2008), <http://vancouversonglines.ca/>. [hors ligne].

⁶⁵ gallery grunt | Activating the Archive (ATA), « 2008: nikamon ohci askiy : songs because of the land », consulté le 1 octobre 2021, <https://artofengagement.gruntarchives.org/nikamon-ohci-askiy-songs-because-of-the-land-2008.html>.

⁶⁶ gallery grunt, « Aboriginal Art », <https://grunt.ca/category/aboriginal-art/>, consulté le 1 octobre 2021.

prendra progressivement une forme intentionnelle et structurée, que l'utilisateur·trice est invité·e à manipuler soit en déplaçant les bribes sonores, soit en y ajoutant de nouvelles, participant de ce fait à la composition changeante et communale du projet⁶⁷. Ici, bien que l'expérience de l'Hirondelle serve de fondements formels à l'œuvre en ligne, l'engagement qu'elle suscite invite surtout à une expérience subjective et perméable. La rencontre avec le public est directe, et se produit finalement à travers un partage qui est mutuel.

Par souci de concision, je terminerai mon segment sur L'Hirondelle ici. Mais je souhaite tout de même insister une dernière fois sur la valeur illustre de son œuvre au regard de la pratique de l'art en ligne autochtone au « Canada ». Par les quelques exemples que j'ai relevés, l'expertise et le perfectionnement qu'elle développe au fil de ces années sur le Web sont notables. Entre *Dene/Cree Elderspeak: Tales of the Heart and Spirit* et *nikamon ohci askiy (songs because of the land)*, près de 10 ans s'écoulent et si l'utilisation du cyberspace dans la formalisation de ses créations demeure primordiale, l'aspect relationnel de celles-ci évolue, s'ancre d'autant plus. Dans son ouvrage *A Digital Bundle*, Jennifer Wemigwans (Ojibwe/Potawatomi) écrit à cet effet que l'une des particularités les plus éloquentes du travail en ligne de L'Hirondelle réside dans cette affirmation politique continue de survivance⁶⁸. C'est-à-dire qu'en posant au cœur de ses œuvres le savoir autochtone et la communauté, l'artiste transpose sur le Web les questions de partage et de réciprocité de façon à connecter les valeurs et les croyances du passé à celles du présent. En prolongeant son bagage culturel et identitaire sur Internet, en s'appropriant les outils et la portée du réseau web de manière interactive et communale, elle engage une conversation diachronique et

⁶⁷ gallery grunt | Activating the Archive (ATA), « 2008: nikamon ohci askiy : songs because of the land », consulté le 1 octobre 2021, <https://artofengagement.gruntarchives.org/nikamon-ohci-askiy-songs-because-of-the-land-2008.html>.

⁶⁸ Jennifer Wemigwans, *A Digital Bundle*, Regina, Saskatchewan, Canada : University of Regina Press, Format Kindle, 2018, emplacement 1762.

continue avec les communautés autochtones des générations passées autant que futures. Elle célèbre ses ancêtres et crée de nouveaux ponts. Et pour cela, je suis d'avis que ses œuvres sont marquantes et inestimables.

Finalement, il me semble que les artistes Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, dont l'œuvre *isi-pikiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997) sera observée au chapitre 2, de même qu'Archer Pechawis (Cri), se doivent d'être mentionnés ici. Maskêgon-Iskwêw, pour la richesse et la multiformité de son travail, qu'il soit commissarial, politique, artistique ou de recherche ; et Pechawis, d'abord pour sa vision initiatrice du cyberspace, comme en témoigne son célèbre texte « Not So Much Of A Land Claim »⁶⁹ qui accompagne la troisième itération de *CyberPowWow* (*CPW 2K : CyberPowWow Goes Global* (2001)) – j'y reviendrai au point 1.2 –, mais également pour son implication en tant que designer graphique dans une foule de projets web, tout comme pour ses multiples performances digitales et projets médiatiques notoires. Toutefois, alors que je discute des pionnières, je ne peux omettre l'artiste Skawennati, dont la pratique en ligne se démarque en raison des réalités cybernétiques et futuristes autochtones qu'elle y développe. Skawennati est sans conteste l'une des premières artistes à avoir investi Internet comme un lieu de création, de même qu'à en avoir fait un sujet de recherche académique et artistique. Singulièrement, Skawennati fait partie d'une génération geek et « gameuse », grandement inspirée par le Metaverse de l'auteur Neal Stephenson (États-Unis) ainsi que par le cyberpunk, ce sous-genre de la science-fiction qui renvoie précisément aux ordinateurs et à Internet⁷⁰. En exploitant les codes et les mécanismes issus de ces imaginaires (ex. : les jeux vidéo, le machinima), elle met en scène des environnements

⁶⁹ Archer Pechawis, « Not So Much A Land Claim », *CPW 2K : CyberPowWow Goes Global* (2001), consulté le 12 février 2022, <http://www.cyberpowwow.net/archerweb/>.

⁷⁰ Le roman *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson, est considéré comme un roman fondateur du canon cyberpunk.

autodéterminés où l'avenir autochtone est d'abord possible, mais aussi, souverain ; nous verrons d'ailleurs plus loin ces particularités à travers son œuvre-phare *TimeTraveller™* (2008 – 2013).

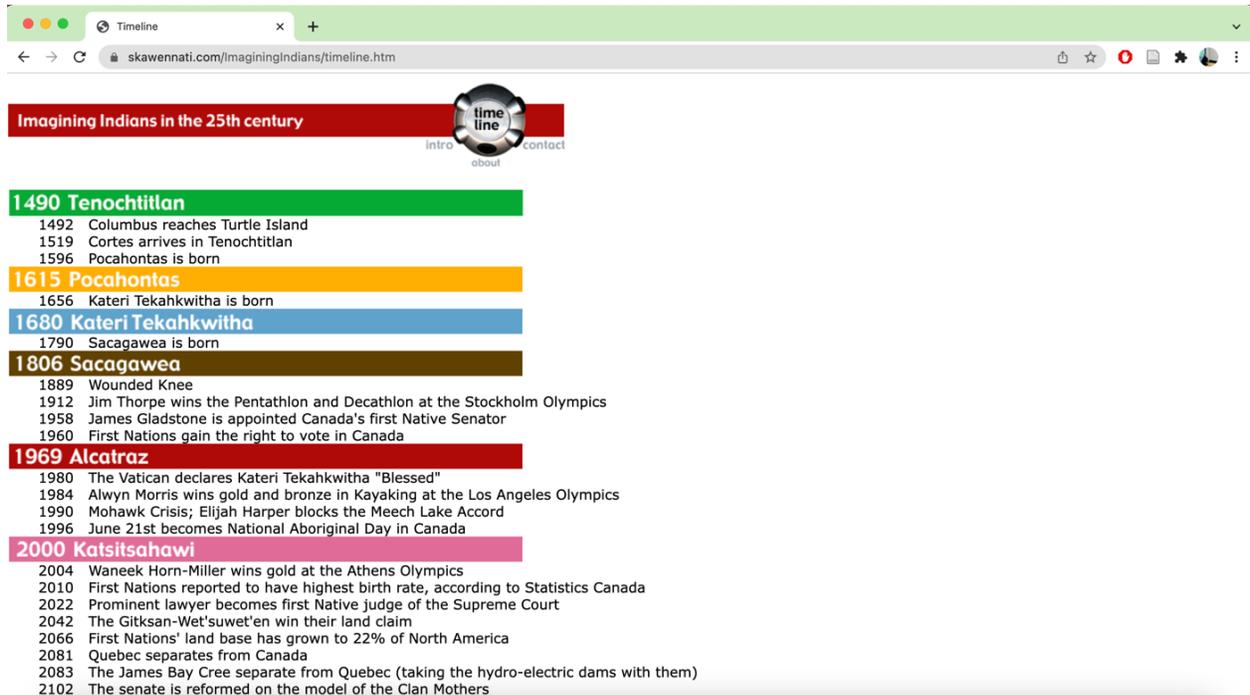


FIGURE 8 : Capture d'écran, Skawennati, *Imagining Indians in the 25th Century* (2001), « Timeline », 12 février 2022, <https://www.skawennati.com/ImaginingIndians/timeline.htm>

Mais sa pratique mise aussi sur l'épanouissement culturel, le futur, la narration et le changement, notamment dans *Imagining Indians in the 25th Century* (2001)⁷¹ [FIGURE 8], un site web/ligne du temps qui débute deux ans avant l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et qui dénote les évènements marquants de l'histoire des Premières Nations jusqu'à l'année 2488. Ou encore, avec *Thanksgiving Address Greetings to the Technological World* (2002)⁷², à la fois installation en ligne et triptyque vidéo créée en collaboration avec l'artiste Jason E. Lewis, où tous deux s'affairent à

⁷¹ Skawennati, *Imagining Indians in the 25th Century* (2001), consulté le 12 février 2022, <https://www.skawennati.com/ImaginingIndians/index.htm>.

⁷² Jason Edward Lewis et Skawennati, *Thanksgiving Address Greetings to the Technological World* (2002), consulté le 1 novembre 2021, <https://www.obxlabs.net/shows/thanksgivingaddress/>.

narrer le discours de remerciement traditionnel iroquoien tout en y ajoutant des compositions modernes. Assurément, le travail de Skawennati est fondateur et marquant de l'histoire de l'art en ligne autochtone, et pour cela, au cours des pages suivantes, j'y reviendrai à plusieurs reprises.

1.2 PLATEFORMES ET INTERVENTIONS COLLECTIVES

A relationship is being forged between the artist/designer/programmer and the audience/vidience that could lead to future collaborations and a stronger web if one can remain open to the fact that this domain is more flexible and enduring (and not isolating) if shared⁷³.

— Cheryl L'Hirondelle

À partir du milieu des années 1990 et pendant la première décennie des années 2000, plusieurs initiatives de groupe prenant la forme de plateformes ou d'expositions en ligne voient le jour, et participent de cet engouement vers le Web, cette fois dans une démarche expressément collaborative. Internet devient progressivement un lieu à part entière, un environnement parallèle qui, aux yeux des artistes autochtones, présentent des potentialités, des frontières et des réalités de solidarité, d'expression et d'indépendance singulières. En voici quelques exemples.

D'abord, lorsqu'on parle d'interventions collectives, *CyberPowWow* (1997–2004)⁷⁴, cette œuvre/plateforme/performance/événement en ligne dont les quatre itérations ponctuelles se sont déroulées sur Internet et IRL pendant près d'une décennie – *CyberPowWow* (1997), *CyberPowWow 2* (1999), *CPW 2K : CyberPowWow Goes Global* (2001) et *CPW04 : Unnatural* (2004) – est d'une importance cruciale. *CyberPowWow* est un projet qui a été mené de front par le collectif *Nation to Nation* (formé en 1994 par les artistes Ryan Rice (Mohawk), Skawennati et Eric

⁷³ Cheryl L'Hirondelle, « Feature: Who is artinjun.ca? », *ConumDrumOnline* no 1 (2005), consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_1/artinjun.htm.

⁷⁴ *CyberPowWow* (1997-2004), consulté le 1 novembre 2022, <http://www.cyberpowwow.net/>.

Robertson (Métis, Gitksan), fondé dans le but de nourrir des dialogues sur l'art, la culture et les questions relatives aux Premières Nations, et de servir de catalyseur à l'expression créative de celles-ci⁷⁵. Sans conteste, l'œuvre détient encore aujourd'hui une notoriété incontestable au sein de la recherche entourant l'art médiatique autochtone, particulièrement en raison des occasions de rencontre à la fois directes et déterritorialisées qu'elle a permis de susciter. Lieu d'exposition, de performance et de discussion, la galerie virtuelle personnalisée est dès le départ imaginée et élaborée comme un territoire distinct, émancipé, évolutif, inclusif et sécuritaire, au sein duquel artistes et auteur·trice·s autochtones du « Canada », des États-Unis et, éventuellement, de l'Australie, sont invité·e·s à échanger : « CyberPowWow is not so much a land claim as a declaration of autonomous Aboriginal space on the Internet. We have staked out our territory, and we are proud to welcome you »⁷⁶, écrit Pechawis en 2001. Avec ses salles virtuelles et ses avatars « Indiens » qui personnifient la participation des visiteur·euse·s, l'espace est sans précédent, et sa portée, internationale. Sans aucun doute, sa mise sur pied représente un moment charnière du développement de la pratique de l'art en ligne autochtone au « Canada ».

Semblablement, au début des années 2000, Cheryl L'Hirondelle s'intéresse au Web en tant que lieu, et fonde *artinjun* (2004–2019)⁷⁷, conçue selon le modèle de www.argentine.ca et hébergée par ce dernier. Le site web est une œuvre d'art en ligne à part entière, tout comme un hommage aux artistes autochtones sur le Web, intégrant à son contenu des créations diverses de même qu'un répertoire de membres⁷⁸ – ce qui, d'ailleurs, n'est pas sans rappeler les index en début de chapitre.

⁷⁵ Nation to Nation (Nation2Nation), consulté le 1 octobre 2021.

<http://www.cyberpowwow.net/nation2nation/index.html>.

⁷⁶ Pechawis, « Not So Much A Land Claim ».

⁷⁷ Cheryl L'Hirondelle, *artinjun* (2004–2019), www.artinjun.ca. [hors-ligne].

⁷⁸ L'Hirondelle, « Feature: Who is artinjun.ca? ».

Dans un article datant de 2005, L'Hirondelle explique que le projet a pour objectif d'explorer des manières renouvelées et innovantes d'interagir et d'entrer en contact avec le public en dehors des limitations habituelles (physiques, politiques, mais aussi, systémiques) et ce, par l'élaboration d'espaces et de moyens moins prescrits, plus aléatoires⁷⁹. À travers cette plateforme, elle peut ainsi explorer les questions de (non)propriété, de mutualisation et de transgression :

As aboriginal artists, our ability to find shelter, food and materials is mediated mostly via capitalism. While we may feel enslaved or co-opted by this experience, our ingenuity gives us the skills to succeed and know how to play this to our benefit. I think though to live relative of or to the capitalist and possibly imperialist practice of single author ownership and copyright, the patenting of everything from ideas to living organisms and all the man-made laws that enforce these binds also doesn't necessarily mean to be censored or immobilised in the process. From the standpoint of the sneakup, and as marginalized beings who continue to survive, we can infiltrate these systems, get what we need and retain our sense of sovereignty - but this requires us to question and even break rules⁸⁰.

Si bien que sa particularité réside dans la relation subversive qu'elle engage vis-à-vis le capitalisme et le colonialisme d'occupation, ainsi que les pouvoirs de souveraineté collective qui en découlent. En fait, parce qu'*artinjun* rend possible la mise en relation des individus de même que leur autodétermination dans un contexte et au sein de frontières en quelque sorte inexplorées, la plateforme est un lieu de connexion subversif, et permet le partage, la transmission et l'enseignement dans des circonstances renouvelées⁸¹.

Côté exposition, je veux faire mention de *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws : les citoyennes du cyberspace* (2006)⁸² [FIGURE 9], présentée par le centre d'éducation en arts visuels

⁷⁹ L'Hirondelle, « Feature: Who is artinjun.ca? ».

⁸⁰ L'Hirondelle, « Feature: Who is artinjun.ca? ».

⁸¹ Au moment où commence cette recherche, en 2019, la majorité des pages sont déjà désuètes et laissées pour compte. Il est néanmoins possible d'accéder au registre des membres, bien que la majorité des liens soient brisés. Dès 2021, la plateforme a complètement disparu de la toile.

⁸² *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws : les citoyennes du cyberspace* (2006), consulté le 1 octobre 2022, <https://www.datcha.ca/grrls/>.

manitobain WAMA (Mentoring Artists for Women’s Arts)⁸³ et commissariée par Skawennati, qui met de l’avant les œuvres de Skawennati elle-même, Myfanwy Ashmor (Canada), Cathy Davies (États-Unis), Katherine Isbister (États-Unis), Rainey Straus (États-Unis), Valérie Lamontagne (Québec), en plus de présenter *treatycard* de Cheryl L’Hirondelle⁸⁴. Explorant le cyber activisme féminin, l’exposition en ligne combine pages web, piratage, bases de données, jeux vidéo et PDF téléchargeables, de manière à aborder des sujets comme la foi, la propriété intellectuelle, le racisme, l’anticorporatisme, les relations entre Autochtones et allochtones et enfin, le voyeurisme, lit-on sur la page d’accueil du site⁸⁵.

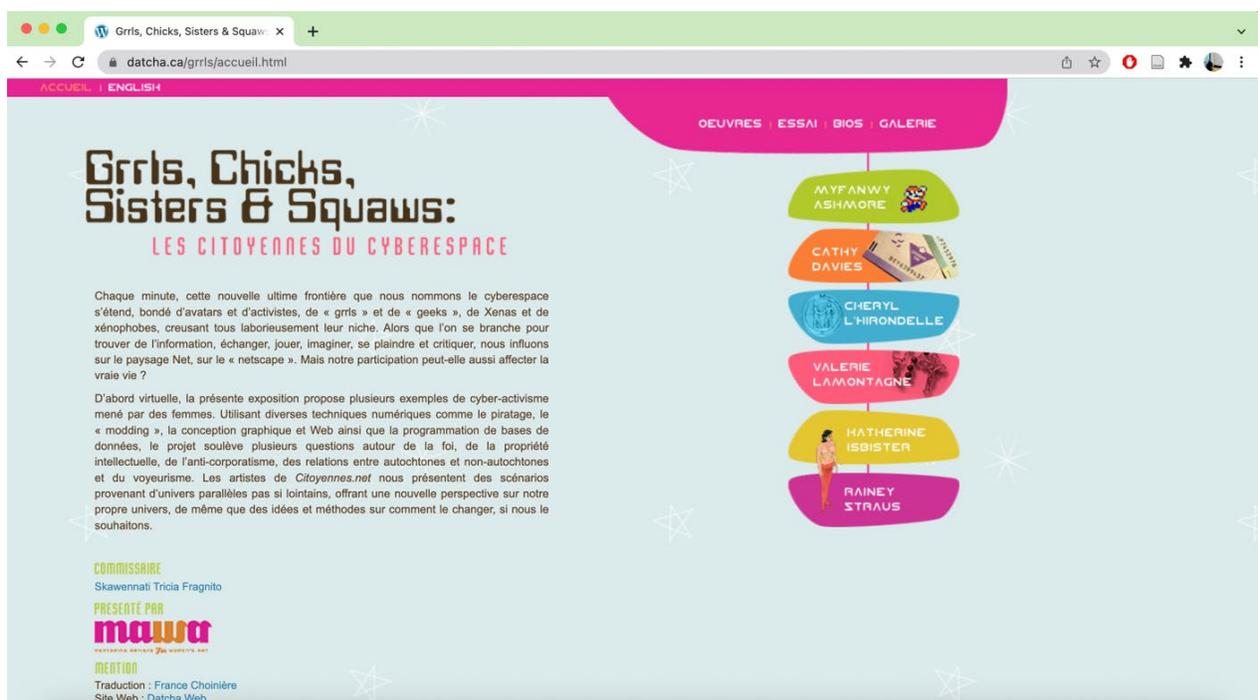


FIGURE 9 : Capture d’écran, *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws : les citoyennes du cyberspace* (2006), 1 octobre 2022, <https://www.datcha.ca/grrls/>

⁸³ Mentoring Artists for Women’s Art (MAWA), consulté le 1 octobre 2021, <https://mawa.ca>.

⁸⁴ *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws: les citoyennes du cyberspace* (2006), « Essai », consulté le 1 octobre 2021, <https://www.datcha.ca/grrls/essai.html>. Toujours en ligne dans sa forme exclusivement virtuelle, l’exposition est, lors de son lancement en 2006, aussi diffusée dans un café Internet, où six postes d’ordinateurs sont installés afin que le public puisse consulter et expérimenter les œuvres dans un environnement de type galerie revisitée, à saveur web, explique Skawennati dans son essai.

⁸⁵ *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws: les citoyennes du cyberspace* (2006), « Accueil », consulté le 1 octobre 2021, <https://www.datcha.ca/grrls/accueil.html>.

Mais l'exposition apparaît aussi comme une sorte d'intervention, comme une prise de contrôle nécessaire au brouillement des cadres virtuels et réels : « Il y a bien sûr un continuum entre le cyberspace et le monde réel. La réalité influence ce que nous voyons sur nos écrans, mais la réciproque est aussi vraie : nos actions dans le cyberspace peuvent agir sur la réalité », défend Skawennati⁸⁶. De sorte qu'en investissant le Web dans une intention de proactivité, d'activisme, de militantisme et d'agentivité, les artistes présentées explorent sa spatialité même, et y établissent leur pouvoir d'action. Ici, la pensée de Skawennati est limpide : pour elle, le Web est l'un des seuls endroits où l'agentivité, en particulier celle des femmes, est encore possible, sans compter son pouvoir d'influence et de changement tangible. En ce sens, il est nécessaire d'y faire sa place, de l'occuper, et de cette façon, d'y assurer l'agrégation des univers virtuels et réels de même que la mutualisation de leurs potentiels de libération.

Enfin, pendant ce temps, la galerie grunt (Vancouver) contribue elle aussi à la mise sur pied de plateformes en ligne, en particulier grâce au soutien du programme Culture canadienne en ligne (CCE) de Patrimoine Canada, dont le mandat est alors, sommairement, de favoriser la présence « canadienne » en ligne⁸⁷. Le Gateway Fund⁸⁸ spécifiquement, un sous-programme du CCE, vise au cours des années 2010 à financer des projets web par et au sujet des communautés autochtones du « Canada » (et « ethnoculturelles » d'ailleurs, pour reprendre le vocabulaire employé alors), avec

⁸⁶ *Grrls, Chicks, Sisters & Squaws: les citoyennes du cyberspace* (2006), « Essai ».

⁸⁷ Gouvernement du Canada, « Culture canadienne en ligne (CCE) », consulté le 1 octobre 2022, <https://www.veterans.gc.ca/fra/remembrance/those-who-served/heroes-remember/ccop>. Ou plus précisément : de « permettre aux Canadiens et aux Canadiennes de prendre connaissance de la diversité de leur patrimoine, entre autres, au moyen d'une approche collaborative ayant pour but la présentation en ligne des principales collections des institutions du patrimoine culturel fédéral du Canada et de l'accès à ces collections ».

⁸⁸ Qui, en 2010, avec la jonction du Partnerships Fund, devient le Canada Interactive Fund (CIF).

la volonté de soutenir la diversification des contenus en ligne et la découvrabilité des cultures distinctes du « Canada » sur Internet. Parmi les plateformes qui sont initiées par grunt, il y eu INDIANacts (2002)⁸⁹, qui se présente essentiellement comme un canal de diffusion, avec un mandat archivistique certes, mais aussi documentaire et performatif : « This site is an Indian Act in and of itself », peut-on lire sur la page web d'accueil⁹⁰. En 2002, la plateforme web, commissariée par Tania Willard (Secwepemc) et Dana Claxton est élaborée pour faire suite à un évènement de performances et de conférences intitulé *Indian Acts : Aboriginal Performance Art*, organisé précédemment en collaboration avec TRIBE, et prend racine dans ce désir de poursuivre la démarche entamée à travers l'évènement initial, pour en témoigner et en assurer le prolongement. Le titre fait évidemment référence à la Loi sur les Indiens, de même qu'à l'héritage du colonialisme d'occupation qui en découle. Pour les commissaires, il est également subversion et réappropriation créative⁹¹. Il y eut aussi *First Nations Performance* (2005)⁹², une plateforme commissariée par Daina Warren et réalisée par Jay Thompson regroupant une série d'œuvres de performance d'artistes autochtones produites à grunt dans les années 1990 et 2000, puis l'exposition en ligne *First Visions* (2006)⁹³ des co-commissaires Tania, Daina Warren et Archer Pechawis, construite à partir du matériel d'archives de la galerie. Il y a aussi eu le projet *The Aboriginal Creators Project* (2007), un regroupement de trois sites web présentant les œuvres de Rebecca Belmore (Première nation de Lac Seul) (sous la direction de Daina Warren), de Dana Claxton (sous la direction de

⁸⁹ gallery grunt | Activating the Archive (ATA), « Home | INDIANacts: Aboriginal Performance Art », consulté le 1 octobre 2021, <https://indianacts.gruntarchives.org/index.html>.

⁹⁰ gallery grunt | Activating the Archive (ATA), « Home | INDIANacts: Aboriginal Performance Art ».

⁹¹ gallery grunt | Activating the Archive (ATA), « NDN AXE/IONS — a collaborative essay by Dana Claxton & Tania Willard | INDIANacts: Aboriginal Performance Art », consulté le 1 octobre 2021, <https://indianacts.gruntarchives.org/essay-ndn-axe-ions-claxton-and-willard.html>.

⁹² *First Nations Performance* (2005). [hors-ligne].

⁹³ *First Visions* (2006), consulté le 1 octobre 2021, <https://www.firstvisionart.com/home.html>.

Tania Willard) et de Lawrence Paul Yuxweluptun (Cowichan Salish) (sous la direction d'Elaine Moyah (Cri)), avec pour objectif de transposer sur Internet une série d'œuvres autochtones contemporaines. Il y eut *The Medicine Project* (2008)⁹⁴ [FIGURE 10], une plateforme élaborée par Dana Claxton et Skeena Reece (Cri, Tsimshian, Gitksan, Métis), s'intéressant aux notions autochtones de médecine et sur la manière dont elles influencent la vie des peuples et des artistes des Premières Nations.

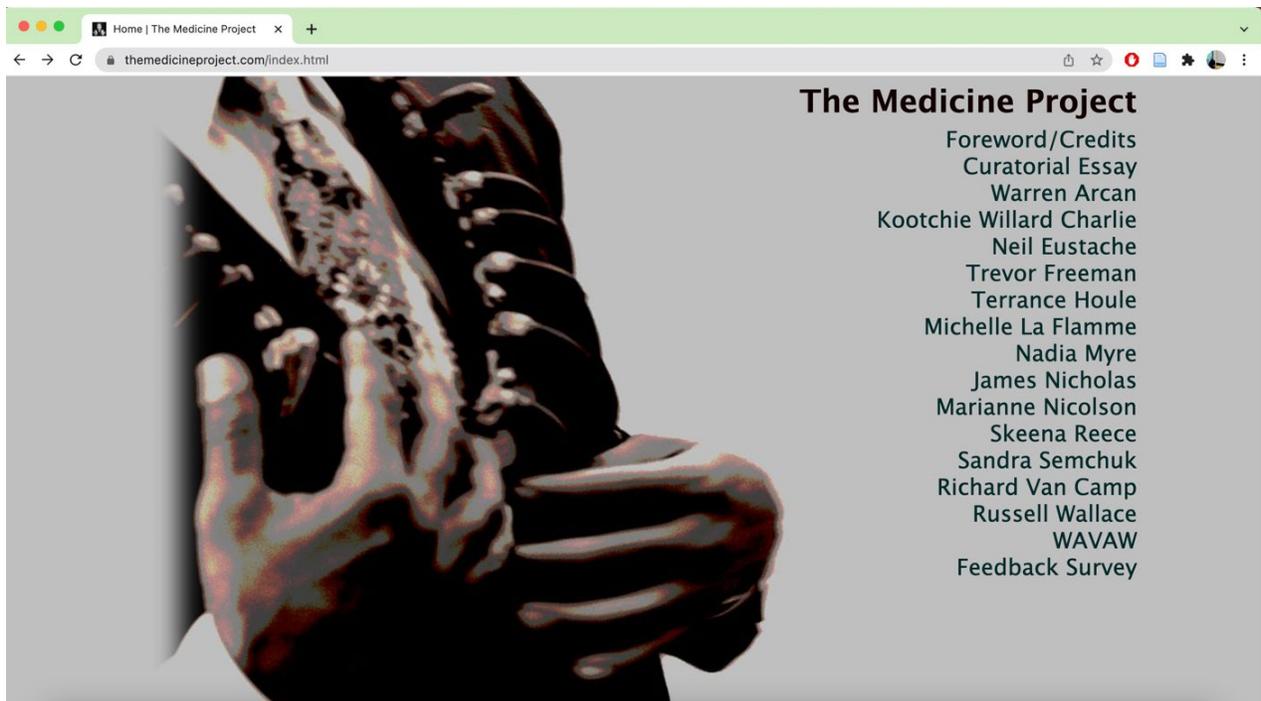


FIGURE 10 : Capture d'écran, *The Medicine Project* (2008), 1 octobre 2021, <https://themedicineproject.com/>

Il y a eu *Ghostkeeper* (2012)⁹⁵, un site web commissarié par Malcolm Levy (Canada), Glenn Alteen (Canada) et Pechawis, à la fois archive et hommage à l'œuvre unique de Maskêgon-Iskwêw. Et pour ne nommer que celles-là, il y eut finalement *Beat Nation - Hip Hop as Indigenous*

⁹⁴ *The Medicine Project* (2008), consulté le 1 octobre 2021, <https://themedicineproject.com/>.

⁹⁵ *Ghostkeeper* (2012), consulté le 1 octobre 2021, <https://ghostkeeper.gruntarchives.org/#>.

Culture (2008)⁹⁶, un site web dédié au développement de la culture hip-hop chez les jeunes autochtones ainsi qu'à son déploiement sous l'initiative de Tania Willard et Skeena Reece⁹⁷. Sans contredit, les exemples sont multiples, et témoignent de cette volonté de faire du Web un lieu vivant, discursif, où l'art autochtone est non seulement disséminé, valorisé, mais aussi, prolongé.

1.3 L'APPORT DU CENTRE DES ARTS DE BANFF ET DU CENTRE D'ARTISTES URBAN SHAMAN

Le Centre des arts de Banff, situé en Alberta, et le centre d'artistes Urban Shaman, au Manitoba, doivent d'être inclus à ce portrait. D'une part, parce qu'ils ont tous les deux mis à disposition des ressources et des contextes de travail fleurissants et structurants qui ont servi de tremplin à plusieurs artistes autochtones désireux d'investir les nouveaux médias et le Web et, d'autre part, parce qu'ils révèlent aussi comment, même à travers un modèle institutionnel, l'art en ligne peut être appréhendé comme une pratique artistique légitime.

D'abord, le Centre des arts de Banff (autrefois appelé Centre Banff, tout simplement) est un organisme artistique et culturel qui propose des programmes multidisciplinaires à des artistes et des travailleur·euse·s culturel·le·s tant nationaux qu'internationaux. L'organisme a été fondé en 1933 afin de soutenir l'épanouissement des arts actuels au « Canada », à travers des services variés comme des résidences, des rencontres, des ateliers et des opportunités de diffusion. En 1995, la création de l'Institut des arts médiatiques de Banff (Le Banff New Media Institute (BNMI) vient

⁹⁶ *Beat Nation - Hip Hop as Indigenous Culture* (2008), consulté le 1 octobre 2021, <https://www.beatnation.org/>.

⁹⁷ Éventuellement, le projet *Beat Nation - Hip Hop as Indigenous Culture* est transformé en exposition pancanadienne, d'abord présentée à la galerie SAW à Ottawa, Ontario (2009), puis à la Art Gallery de Vancouver, Colombie-Britannique (2012), à la Power Plant Contemporary Art Gallery de Tkaronto | Toronto, Ontario (2012–2013), à la Kamloops Art Gallery, Colombie-Britannique (2013), au Musée d'art contemporain de Tio'tia:ke | Mooniyang | Montréal, Québec (2013-2014), à la Dalhousie Art Gallery and St. Mary's University Art Gallery de Kjiipuktuk | Halifax, Nouvelle-Écosse (2014), et finalement à la Mackenzie Art Gallery de Oskana Kasastcki | Regina, Saskatchewan (2014).

consolider et encadrer les activités médiatiques du Centre Banff par l’instauration de ressources et de fonds qui soutiennent spécifiquement la coproduction et la recherche dans ce domaine, faisant du même coup de lui l’un des pôles principaux de l’art médiatique au pays. Comme de fait, pendant ses années d’activités, le BNMI devient un modèle institutionnel marquant en matière de collaboration et de soutien auprès des communautés artistiques autochtones. Et les initiatives spécifiques et variées qu’il met en place, comme les résidences, les ateliers, les symposiums, les publications, ont, à l’époque, un impact direct sur l’ampleur et l’étendue de la pratique médiatique autochtone au « Canada »⁹⁸.

Des projets en ligne qui en ont émergé, l’œuvre désormais disparue *JAW REZ* (1996)⁹⁹ de l’artiste Edward Poitras (Métis) demeure l’une des plus citées. Dans son article intitulé « Feature: Indians in Cyberspace »¹⁰⁰, Mike MacDonald (Mi’kmaq) recopie une partie du communiqué de presse rédigé par le Centre Banff lors de la publication de l’œuvre, nous donnant ainsi accès à une brève description de celle-ci. On peut alors y lire qu’avec la création de cette œuvre en ligne, Poitras tire profit du format web tout en le critiquant : l’utilisateur·trice est immergé·e dans un univers qui transcende la vie et la mort, le début et la fin. Mais tandis que des faux hyperliens contraignent volontairement la navigation à une certaine immobilité, l’artiste se joue également de l’immédiat dont se revendique souvent l’Internet, rapporte le communiqué¹⁰¹. À ma connaissance, *JAW REZ*

⁹⁸ Plus d’infos à ce sujet dans le chapitre « Re:lating Necessity and Invention: How Sara Diamond and The Banff Centre Aided Indigenous New Media Production (1992–2005) » (2016) de Cheryl L’Hirondelle, ou encore à travers l’ouvrage *Euphoria & Dystopia: The Banff New Media Institute Dialogues* (2011) des autrices Sarah Cook et Sara Diamond.

⁹⁹ Edward Poitras, *JAW REZ* (1996). [hors-ligne].

¹⁰⁰ Mike MacDonald, « Feature: Indians in Cyberspace », *ConumDrumOnline* no 1 (2005), consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_1/MikeMacDonald.htm.

¹⁰¹ MacDonald, « Feature: Indians in Cyberspace ».

demeure l'une des premières œuvres médiatiques créées par Poitras¹⁰². Fait intéressant, son dévoilement survient alors qu'il connaît un succès important, étant devenu l'année précédente le premier artiste autochtone à représenter le « Canada » à la Biennale de Venise.

D'un autre côté, *Drumbeats to Drumbytes* (1994–2005)¹⁰³ [FIGURE 11], également soutenu par le Centre Banff en partenariat avec The Aboriginal Film and Video Arts Alliance est d'une importance capitale. Le projet est d'abord envisagé comme un groupe de réflexion – auquel participeront des artistes telles que Alanis Obomsawin (Abenaki), Buffy Sainte-Marie, Loretta Todd (Cri, Métis) et Cheryl L'Hirondelle – jusqu'à ce que Âhasiw Maskêgon-Iskwêw (initialement stagiaire) en prenne la charge et en fasse, au tournant des années 2000, une plateforme à part entière. Dès le départ, le projet vise à consolider un canal national autodéterminé de communication informatisée, afin de mettre en relation les artistes autochtones travaillant dans les médias numériques au « Canada » et d'encourager leur souveraineté.

¹⁰² L'appellation JAW REZ devient toutefois un concept sous lequel Edward Poitras regroupe différentes œuvres, comme lors de l'exposition homonyme présentée au Musée canadien de l'histoire (anciennement Musée canadien des civilisations), à Ottawa, Ontario, en 1996.

¹⁰³ *Drumbeats to Drumbytes* (1994–2005), consulté le 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/>.

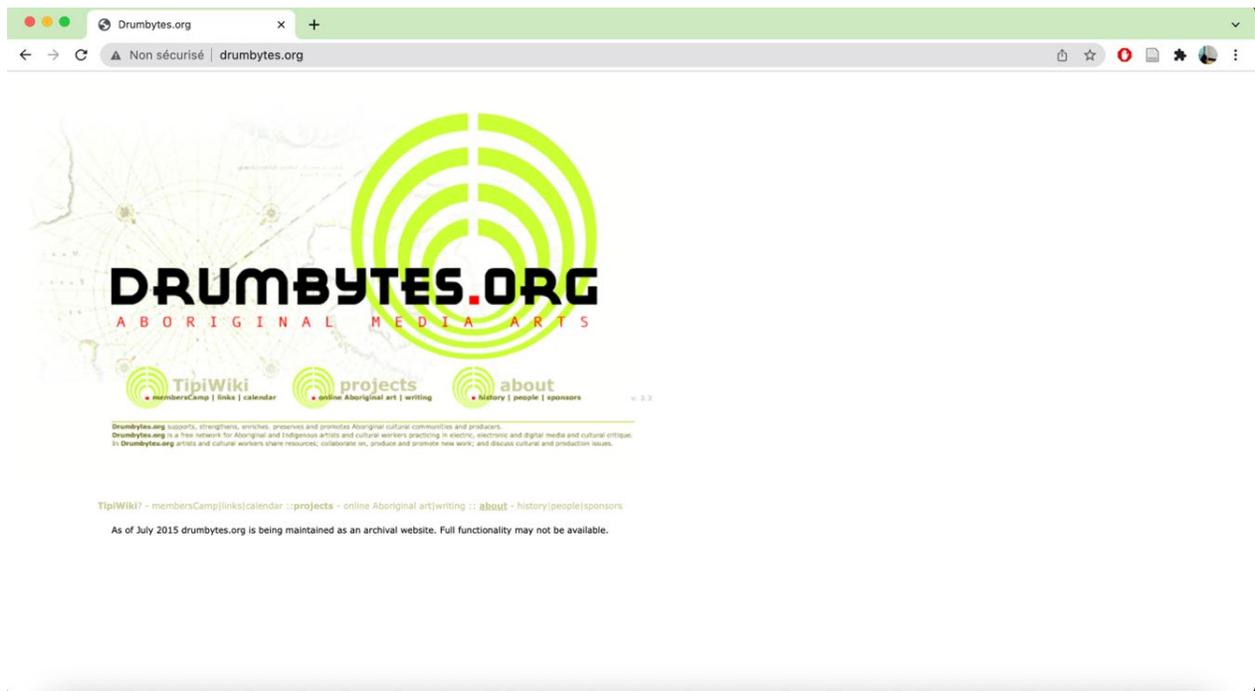


FIGURE 11 : Capture d'écran, *Drumbeats to Drumbytes* (1994-2005), 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/>

Par ailleurs, il mise sur l'aspect réseautique de la technologie. Ainsi, si d'autres logiciels d'hébergement sont considérés, par exemple le CD-ROM, le choix s'arrête sur le réseau Internet, pour les possibilités collaboratives multimédias et techniques qu'il permet auprès d'autres outils informatiques¹⁰⁴. De plus, *Drumbeats to Drumbytes* souhaite participer au développement de la scène artistique en favorisant l'échange, le discours critique, la transmission des connaissances, ainsi que le développement de compétences technologiques. De sorte qu'à l'instar de *CyberPowWow* qui prend une posture plutôt ponctuelle, événementielle, la plateforme présente des contenus permanents, tels que des listes d'artistes et de compétences, différents matériels audiovisuels et artistiques, ainsi qu'un portail de messagerie électronique, ce qui en fait une ressource à la fois diversifiée et perméable. Dans *Coded territories : tracing indigenous pathways*

¹⁰⁴ *Drumbeats to Drumbytes* (1994–2005), « Drumbeats to Drumbytes Origins – 1994 », consulté le 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/about/origins-1994.php>.

in new media art, Steven Loft (Mohawk) souligne que, dans sa capacité à créer un espace en réseau continu pour les artistes, les individus et les communautés, on peut penser que *Drumbeats to Drumbytes* est un média social précurseur : « Ahasiw was a harbinger of this kind of collective interconnectivity in an ever-expanding cyber-universe. As usual, he was ahead of his time »¹⁰⁵, écrit-il, appuyant par le fait même la nature avant-gardiste du projet. Certainement, *Drumbeats to Drumbytes* est unique en son genre, et pose les bases des initiatives à venir en misant sur les concepts fertiles de connexion et de mutualisation.

Quant au centre d'artistes Urban Shaman, sa contribution au développement des manifestations artistiques autochtones sur Internet s'est faite par le biais de deux projets en particulier qui, tant créatifs que didactiques, se sont avérés structurants et fédérateurs. Basé à Winnipeg et fondé en 1996, le centre est géré par et dédié aux artistes des Premières Nations, Inuits et Métis. En 2005, la galerie déploie un journal artistique numérique intitulé *ConunDrumOnline* (2005–2008)¹⁰⁶ [FIGURE 12] à travers la publication d'une plateforme web homonyme. Jusqu'en 2008, cinq éditions différentes sont dévoilées, regroupant essais, articles, critiques et réflexions, lesquelles participent de la recherche en histoire de l'art en nourrissant des discussions autour de la scène artistique littéraire et visuelle autochtone contemporaine : « ConunDrumOnline is an art magazine exploring Aboriginal art and aesthetics for and by Aboriginal artists, art and art history teachers and professors, students, gallery curators, arts writers and other arts professionals », peut-on lire sur la page d'accueil¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Steven Loft, « Mediacosmology », dans *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*, sous la direction de Steven Loft et Kerry Swanson, Calgary, Alberta, Canada : University of Calgary Press, 2014, p.203.

¹⁰⁶ *ConunDrumOnline* (2005–2008), consulté le 1 octobre 2021, <http://conundrumonline.org/>.

¹⁰⁷ *ConunDrumOnline* (2005–2008).

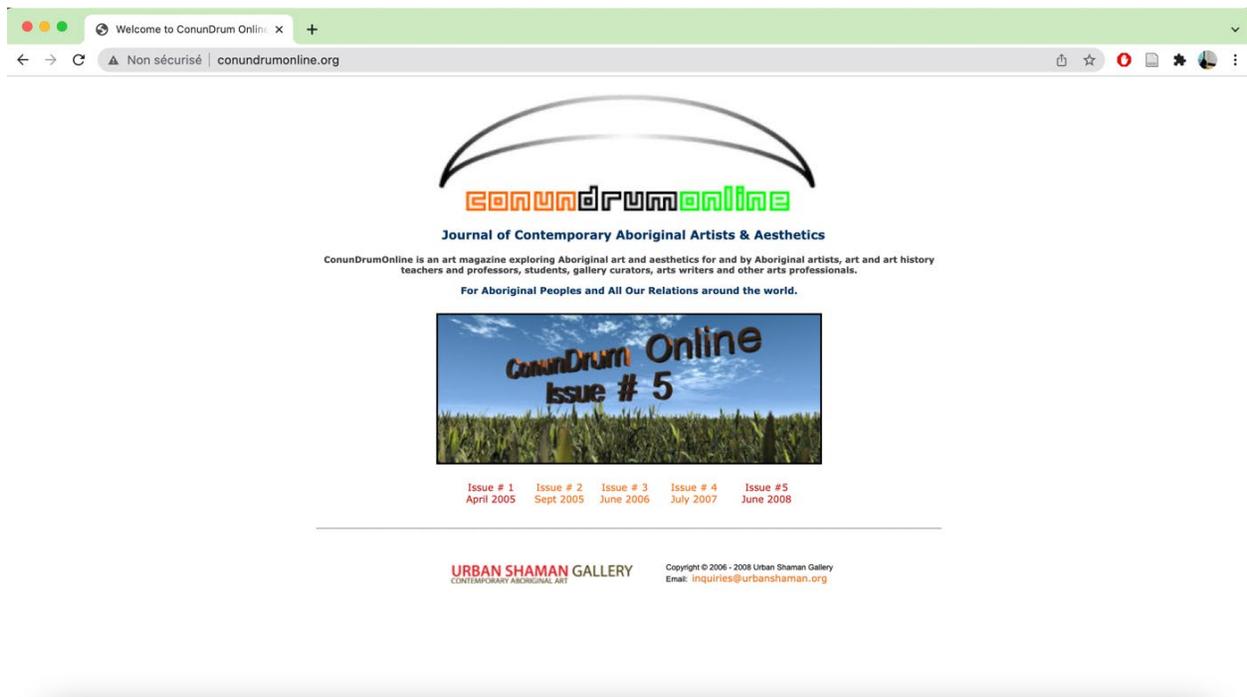


FIGURE 12 : Capture d'écran, *ConunDrumOnline* (2005–2008), 1 octobre 2021, <http://conundrumonline.org>

Justement, Mike MacDonald, Cheryl L'Hirondelle, Mike Patterson (Métis), Candice Hopkins (Carcross, Tagish), James Nicholas (Cri), Shanna Ketchum (Navajo) et Shelley Niro (Mohawk), pour ne nommer que ces personnes-là, font partie de la longue liste des collaborateurs·trices. Dans leur article d'introduction intitulé « Welcome to ConunDrumOnline », les commissaires Steven Loft et Âhasiw Maskêgon-Iskwêw discutent du format choisi, et expliquent comment les capacités communicationnelles et connectives singulières du Web renforcent le pouvoir didactique et rhétorique du projet, de même que la portée de celui-ci :

By using the internet as a publication vehicle, information resource, discursive and interactive forum, and artistic medium, ConunDrum Online builds a greater audience for Aboriginal art, adds to the body of critical dialogue around it, aids in the production of new art, and contributes to the emergence and strength of new artists and arts communities.

108.

¹⁰⁸ *ConunDrumOnline* (2005–2008), « Issue #1 : Welcome », *ConunDrumOnline* no 1 (2005), consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_1/home.htm.

À savoir qu'en faisant usage des technicités du réseau Internet, la publication numérique dépasse son rôle littéraire et documentaire, devient vectrice de création et encourage l'autodétermination ainsi que l'épanouissement de l'art médiatique autochtone en dehors des territoires culturels et artistiques convenus. Assurément, *ConunDrumOnline* et les informations conceptuelles et historiques qui y sont enregistrées représentent, encore aujourd'hui, une source d'information d'une haute pertinence au regard des connaissances sur l'art autochtone. La publication est une mémoire et une archive à la valeur théorique et artistique fondamentale, dont la présente recherche bénéficie d'ailleurs largement.

Finalement, toujours en 2005, Urban Shaman dévoile *Storm Spirits/Les esprits de la tempête* (2005-2008)¹⁰⁹ [FIGURE 13], une galerie en ligne consacrée à l'art médiatique autochtone dans le cadre du programme Musée virtuel du Canada de Patrimoine Canada. Prenant la forme d'un « espace virtuel », le site web présente une succession de projets multimédias dans un rapport interactif et selon un déroulement chronologique. Des onglets tels que « expositions à l'affiche », « expositions passées » et « expositions à venir » encouragent l'utilisateur·trice à naviguer le site pour en découvrir le contenu actuel et antérieur, à la manière de salles d'exposition familières.

¹⁰⁹ *Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008), consulté le 1 avril 2022, <https://www.stormspirits.ca/>.



FIGURE 13 : Capture d'écran, *Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008), « Accueil », 1 avril 2022, <https://www.stormspirits.ca/Francais/index.html>

Sur la page d'accueil, on apprend que l'intention du projet est de constituer un lieu de diffusion adapté et en continuité avec l'art médiatique autochtone, l'espace physique devenant ici futile ou à tout le moins inadapté à un tel contenu artistique : « En créant des espaces de galerie qui ne sont pas limités par les contraintes du « cube blanc » des centres d'arts traditionnels, nous favorisons l'exposition et la diffusion de ces œuvres dans leur environnement contextuel »¹¹⁰, défend Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, alors commissaire d'art médiatique du centre. De sa création jusqu'en 2008, la plateforme en ligne présente huit projets différents, comprenant des œuvres d'artistes autochtones tels que Dana Claxton et Kip Sigwadja (Wikwemikong), et représente un lieu accessible où la relation autochtone aux nouveaux médias est étudiée, définie, voire défiée.

¹¹⁰ *Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008), « Accueil », consulté le 1 avril 2022, <https://www.stormspirits.ca/Francais/index.html>.

1.4 HYPERPRÉSENCE ET CONNECTIVITÉ

On peut penser qu'à un certain point, la commodité du Web, qui a, au départ, favorisé son exploration, ainsi que, de façon générale, son acceptation, a aussi participé de sa normalisation. Pour cette raison, il n'est pas étonnant de constater que les rapports, même artistiques, à Internet, se transforment au fil de son évolution et de sa standardisation. D'autre part, on peut également penser que la mutation même des orientations financières des subventionnaires principaux du milieu des arts du « Canada », comme la disparition du programme Culture canadienne en ligne (CCE) de Patrimoine Canada et celle du programme ciblé Les Collections numérisées autochtones (CNA), a indirectement quoique substantiellement influencé des changements de direction au sein des milieux artistiques médiatiques, et plus précisément, autochtones. Aujourd'hui, bien que des programmes de financement équivalents existent (comme le Fonds Stratégie numérique du Conseil des arts du Canada (2021–2026)¹¹¹, ou encore Accès numérique au patrimoine — Programme d'aide aux musées de Patrimoine Canada (2021–2024)¹¹²), l'emphase institutionnelle est dirigée vers le domaine de l'expertise. Et ces programmes, certes essentiels et pertinents pour le développement des capacités numériques du milieu des arts, favorisent moins concrètement la création de sites web ou d'œuvres en ligne à proprement parler. D'abord parce que ces fonds nécessitent la mise sur pied de dossiers de candidature volumineux, complexes et même couteux (sommaires exécutifs d'études, résultats de sondage, analyses, lettres d'engagements, plans stratégiques, devis techniques, etc.¹¹³), évalués selon des critères rationnels comme l'expérience,

¹¹¹ Conseil des arts du Canada, « Fonds Stratégie numérique », consulté le 1 avril 2022, <https://conseildesarts.ca/financement/fonds-strategiques/fonds-strategie-numerique>.

¹¹² Gouvernement du Canada, « Accès numérique au patrimoine — Programme d'aide aux musées », consulté le 15 novembre 2021, <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/financement/aide-musees/acces-numerique-patrimoine.html>.

¹¹³ Voir par exemple la documentation d'appui requise dans le cadre du programme « Pépinière numérique », Conseil des arts du Canada, consulté le 11 décembre 2021, <https://conseildesarts.ca/financement/fonds-strategiques/fonds-d-innovation-strategique/subventions-pour-l-innovation/pepiniere-numerique>.

la formation, la reconnaissance par les pairs, le professionnalisme, etc., et dont la préparation peut sembler ardue voire inaccessible pour un·e artiste indépendant·e. Et, d'autre part, parce qu'ils s'orientent surtout vers les enjeux d'innovation, de modèles d'affaires, d'archivage numérique et de gestion des données, laissant ainsi, à mon sens, moins de place aux initiatives d'expérimentation et de création numériques émergentes comme d'envergures.

Toujours est-il que l'arrivée des années 2010 signe une nouvelle ère au sein de l'art en ligne autochtone. Les œuvres créées délaissent tranquillement le format du site Web 1.0 pour se déployer à travers des médiums médiatiques renouvelés, comme les environnements 3D immersifs ou encore, les réseaux sociaux. En effet, alors que les espaces en ligne comme hors ligne s'imbriquent aujourd'hui à travers des connexions multipliées et presque infinies (en termes de nombre certes, mais aussi en termes de types, d'interfaces et de canaux), on parle désormais d'hyperconnectivité, voire même d'interdépendance¹¹⁴. Et si le Web continue d'être exploité par les artistes autochtones de manière créative pour ses propriétés uniques de dissémination, de réseautage et de communication, les moyens entrepris, ou du moins, ceux favorisés, se modifient, se déploient dans de nouveaux environnements technologiques. À ce sujet, faisons mention de deux exemples.

Premièrement, AbTeC (Aboriginal Territories in Cyberspace)¹¹⁵. est un centre de recherche cofondé en 2005 et codirigé par les artistes et professeur·e·s Jason Edward Lewis et Skawennati, au sein duquel des artistes, des universitaires et des technologues poursuivent l'objectif de concevoir des territoires autochtones dans le cyberspace, en plus d'encourager l'utilisation et le développement des nouvelles technologies médiatiques par les peuples autochtones. Encore

¹¹⁴ Anabel Quan-Haase et Barry Wellman, « Local Virtuality in an Organization: Implications for Community of Practice », dans *Communities and Technologies*, sous la direction de Peter Van Den Besselaar, Giorgio De Michelis, Jenny Preece et Carla Simon, Berlin : Allemagne : Springer, 2005, p.215–238, https://doi.org/10.1007/1-4020-3591-8_12.

¹¹⁵ Aboriginal Territories in Cyberspace (ABTEC), consulté le 1 octobre 2021, <https://abtec.org/>.

aujourd'hui, 17 ans après sa fondation, AbTeC constitue un pilier important en ce qui a trait à la création et à la diffusion de l'art autochtone dans le cyberspace. Précisément, le centre opère à travers différents volets, comme la recherche (Initiative For Indigenous Futures, entre autres), le mentorat, la mise sur pied de conférences et d'événements, et l'organisation d'ateliers de création sous l'appellation Skins. De plus, le centre soutient la création d'œuvres originales, *TimeTravellertm* (2008-2013)¹¹⁶ [FIGURE 14], réalisé par Skawennati, étant assurément l'une des plus connues et étudiées. *TimeTravellertm* consiste en une suite de neuf machinimas¹¹⁷ tournés dans la plateforme virtuelle *Second Life*¹¹⁸, un environnement 3D disponible gratuitement en ligne où les utilisateur·trice·s sont invité·e·s à se déplacer et à interagir à l'aide d'avatars. Outre les machinimas enregistrés, l'œuvre comprend aussi un site web qui permet la mise en scène du projet et le regroupement des parties constituantes. *TimeTravellertm* tire son originalité de l'utilisation de l'environnement *Second Life* qu'en fait l'artiste, qui n'est d'ailleurs pas aléatoire. En effet, contrairement à d'autres univers virtuels commerciaux, comme *World of Warcraft* ou *IMVU*, *Second Life* n'est pas conçu avec une orientation particulière ou en fonction d'un but ultime : il s'appuie plutôt sur les interactions sociales qu'il génère entre les utilisateur·trice·s, ceux-ci l'utilisant précisément pour cette raison particulière¹¹⁹. Dans le cas de *TimeTravellertm*, l'absence d'un contexte de jeu prédéterminé permet à l'artiste, via son protagoniste Hunter, de créer son

¹¹⁶ Skawennati, *TimeTravellertm*, consulté le 1 octobre 2021, <https://www.timetravellertm.com/>.

¹¹⁷ Un machinima est un film d'animation tourné en temps réel dans un environnement virtuel 3D. Le machinima est considéré comme un mélange hybride entre différents médiums, comme le cinéma, l'animation et la technologie des jeux vidéo. Lors de la conception d'un machinima, l'histoire est articulée par l'enregistrement d'événements, de déplacements et d'interactions qui ont lieu dans un environnement virtuel donné, dans ce cas-ci *Second Life*.

¹¹⁸ *Second Life* est un environnement virtuel en ligne gratuit paru en 2003. L'utilisateur·trice est invité·e à y accéder à l'aide d'un avatar. Une fois dans l'environnement, les options d'interactions sont multiples : il est possible de voyager dans différents mondes, jouer à des jeux, socialiser et même, de créer et de vendre des produits.

¹¹⁹ Elizabeth LaPensée et Jason Edward Lewis, « Call It a Vision Quest: Machinima in a First Nations Context », dans *Understanding Machinima*. London: Bloomsbury Academic, sous la direction de Jenna Ng, Londres, Angleterre : Bloomsbury Publishing, 2013, p.196.

propre contexte narratif, soit autochtone, et de ce fait, de se distancer des récits convenus de la plupart des dispositifs 3D, souvent orientés vers l'autoréflexion et la culture occidentale du *gamer*¹²⁰. Cela permet aussi à l'œuvre de transmettre des notions historiques et épistémologiques de la nation Mohawk dans un contexte futuriste indépendant et subjectif, et donc, d'en définir de nouvelles possibilités.

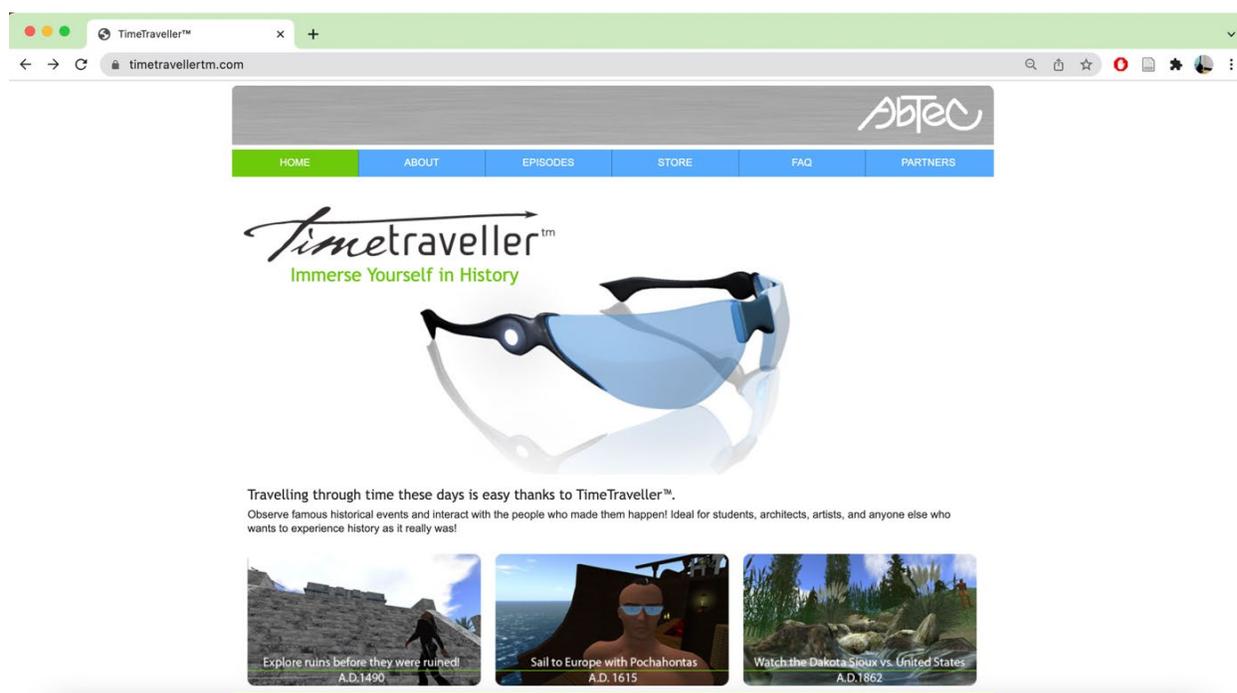


FIGURE 14 : Capture d'écran, Skawennati, *TimeTraveller™* (2008-2013), 1 octobre 2021, <https://www.timetravellertm.com/>

En fait, en dépeignant ses personnages et en construisant son récit artistique au sein d'un univers vidéoludique de science-fiction, Skawennati affirme la vitalité et la souveraineté de sa nation par son intégration aux conjonctures technologiques et imaginaires – qui ne sont pas moins importantes – contemporaines et futures. Elle profite de l'environnement immersif pour faire des personnes

¹²⁰ LaPensée et Lewis.

autochtones des participant·e·s actif·ve·s de la société moderne plutôt que victimes d'une contingence qui leur échappe. La capacité didactique de l'œuvre cybernétique est alors absolue.

Deuxièmement, si l'on pense à l'envergure des réseaux sociaux ainsi qu'à leur omniprésence dans nos vies actuelles, leur considération devient primordiale dans l'analyse des pratiques artistiques en ligne, les artistes faisant désormais usage de ces moyens de communication de manière réappropriative et agentive. À ce titre, le projet *ReMatriate*¹²¹ apparaît comme un parfait exemple des méthodes actuelles utilisées par les artistes autochtones afin d'insuffler en ligne des récits identitaires et des images souveraines par l'utilisation des outils réseautiques les plus communs. À l'origine, *ReMatriate* émerge en 2015 en réponse au dévoilement de la collection de mode *DSquaw* des créateurs de la compagnie DSquared. La collection, qui se dit être un « hommage aux cultures des communautés autochtones de l'Île de la Tortue », sans pour autant s'ancrer dans un réel dialogue avec les peuples autochtones et sans faire preuve de sensibilité de relation ni de consultation à l'égard de ceux-ci, dévoile plutôt des tenues dont les attraits détournent directement plusieurs symboles, techniques et matériaux traditionnels (fourrure, motifs, ponchos, etc.)¹²². Rapidement, elle est décriée par les communautés autochtones comme un geste d'appropriation culturelle. Par opposition, *ReMatriate* prend racine dans ce désir de diffuser une représentation corrigée des personnes autochtones s'identifiant comme femmes et de donner aux allochtones la possibilité de constater la diversité et la complexité de leur réalité d'une manière directe et surtout positive par le biais d'interventions artistiques dans les médias de masse. Plus concrètement, *ReMatriate* est un collectif, formé de femmes provenant surtout de l'Ouest et du Nord du « Canada », qui opère à travers une campagne de photos en ligne. Sur ses plateformes

¹²¹ *ReMatriate*, consulté le 8 novembre 2021, <http://www.rematriate.com/>.

¹²² Julia Brucculieri, « Canadian Design Duo Dsquared2 Slammed For 'Dsquaw' Collection », The Huffington Post Canada, 4 mars 2015, consulté le 15 novembre 2021, https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/dsquared-dsquaw-collection_n_6800116.

Instagram, Facebook et Twitter entre autres, ainsi que sur son site web, *ReMatriate* publie différentes images de femmes autochtones dans une situation de pouvoir, et participe de cette façon à une réappropriation visuelle et discursive de cette identité.

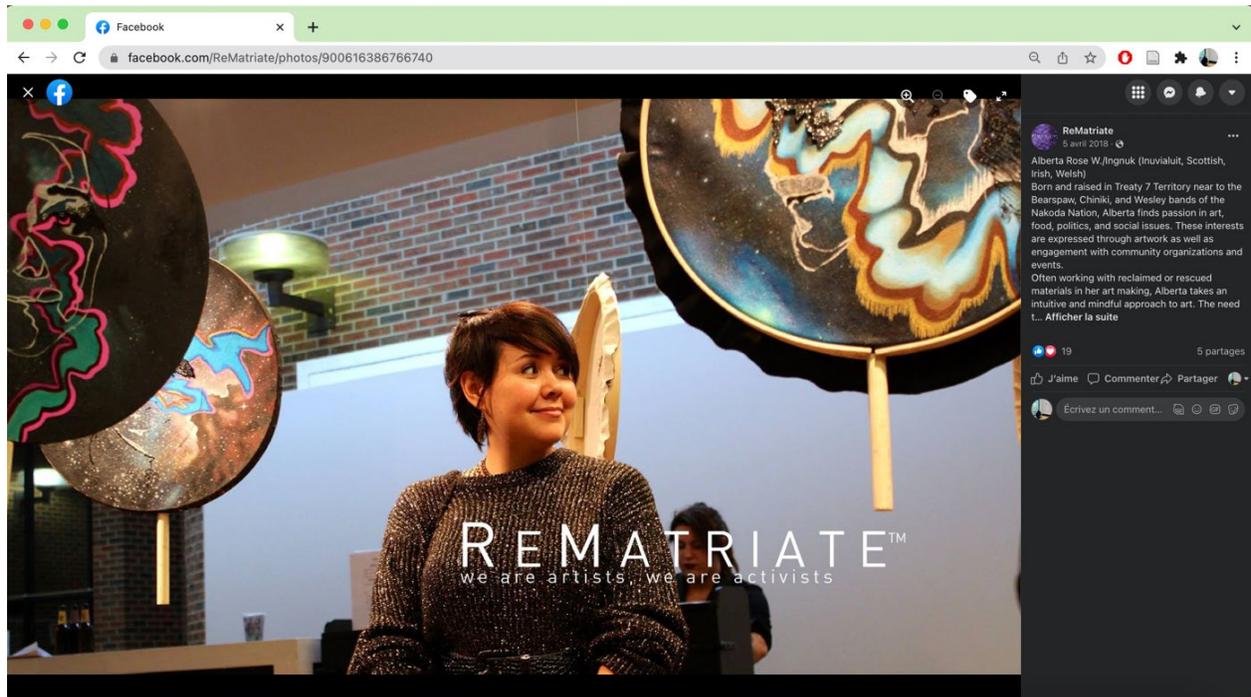


FIGURE 15 : *ReMatriate*, 3 avril 2018, Facebook, 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/900612826767096/>

Les moments photographiques choisis mettent à l'honneur « un accomplissement, une force, un objectif, un mode de vie sain, une pratique quotidienne, ou une manière de contribuer à la communauté », peut-on lire dans la section à propos de la page Facebook du collectif, de façon à célébrer l'expression active et vivante de ces femmes¹²³ [FIGURE 15]. Mais chaque photo publiée est aussi accompagnée d'une citation appuyant l'action intentionnelle, telle que « we are artists, we

¹²³ *ReMatriate*, « À propos », Facebook, consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate>.

are activists »¹²⁴, ou encore « we are creators of our own path »¹²⁵, qui renforce le geste affirmatif ici manifesté. Ce qu'il est important de souligner dans le cas de *ReMatriate*, c'est la façon dont l'utilisation des réseaux sociaux engage la valorisation de récits personnels et collectifs d'une manière souveraine, mais aussi ouvertement accessible. C'est-à-dire qu'en donnant aux femmes autochtones elles-mêmes la responsabilité de la manière dont elles sont imagées, le collectif agit comme un mouvement de résistance qui combat les présentations racistes, sexistes et unidirectionnelles dans un rapport médiatique démocratique. À ce sujet, il me semble que les objectifs d'AbTeC et de *ReMatriate* s'apparentent : les deux projets disséminent en ligne des intentions rhétoriques et visuelles à la fois autodéterminées (dans le sens de souveraines) et autodéterminantes (dans le sens de « empowering »). Dans les deux cas, l'utilisation du Web – qu'il soit réseau social ou univers virtuel – ouvre la voie à des mises en scène positives et affirmées de l'identité autochtone à travers des plateformes à vocation « populaire ». Ainsi, les deux projets tirent profit du Web dialogique, social et participatif pour en faire une arme de résurgence¹²⁶ culturelle et politique.

*

Il y a tant d'autres artistes et de projets marquants dont j'aurais aimé faire mention ici. Melanie Printup Hope (Tuscaroras), Lori Blondeau (Gordon), K C Adams (Métis), Jeff Thomas (Iroquois), Jackson 2bears (Mohawk). L'exposition en ligne *There are Times and Places* (2019)¹²⁷, diffusée par le Koffler Centre of the Arts de Tkaronto | Toronto, Ontario, et regroupant entre autres les œuvres de Wuulhu (Wuikinuxv, Klahoose), asinnajaq (Inukjuak) et Dayna Danger (Métis,

¹²⁴ *ReMatriate*, 3 avril 2018, Facebook, consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/900612826767096/>.

¹²⁵ *ReMatriate*, 26 octobre 2017, Facebook, consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/815156281979418/>.

¹²⁶ J'explore plus en détails la notion de résurgence autochtone au cours du chapitre 2.

¹²⁷ Koffler Centre of the Arts, *There are Times and Places* (2019), consulté le 3 avril 2022, <https://koffler.digital/times-and-places/>.

Saulteaux, Pologne). La liste est longue et atteste encore une fois de l'avant-gardisme et du dynamisme tangible avec lesquels les artistes autochtones ont investi et continuent d'investir le Web dans une visée artistique. Que ce soit par l'instauration d'index et de bases de données décentrées, par la mise sur pied de projets ou d'expositions collaboratifs, par la construction de relations de souveraineté indépendantes et de lieux solidaires de réflexion critique, ou encore, par la production d'œuvres originales interactives, réseautiques, même futuristes, les communautés artistiques autochtones ont soutenu promptement le développement de l'art en ligne au « Canada », infusant sur le Web une identité et des savoirs autochtones au moyen de formalités, de choix esthétiques et de mécanismes méticuleusement réfléchis et rigoureusement positionnés. Et parce que leur contribution à l'histoire de l'art est à la fois unique et immense, sa reconnaissance est importante. Sa documentation est nécessaire.

D'un autre côté, en s'appropriant l'espace cyber dans une perspective souveraine certes, mais aussi philosophique, imaginaire et épistémologique, les initiatives observées précédemment démontrent comment les artistes autochtones déjouent la subjectivité coloniale destructrice par l'affirmation vivante et contemporaine de leur réalité. À savoir qu'en exprimant en ligne la vie, la connaissance et l'expérience autochtone à travers des créations multiformes, ces artistes développent également des langages de résurgence qui participent d'une décolonisation du Web, question sur laquelle je m'attarderai au cours du chapitre 2.

CHAPITRE 2 : PENSER LA DÉCOLONISATION DU WEB PAR LES ARTISTES AUTOCHTONES QUI TRAVAILLENT EN LIGNE : ENJEUX ET POSSIBILITÉS

Rather than taking the Web for granted, we should engage critically with it as a performative socio-technical infrastructure, excavating the historical forces, agents and agendas that underlie the realities and implementations of the Web¹²⁸.

— Jessica Ogden, Susan Halford,
Les Carr et Graeme Earl

Au regard des communautés autochtones, si les TCI et les médias ont souvent servi d'instruments importants dans la représentation des luttes pour les droits et libertés autochtones et leur revendications¹²⁹, ils ont aussi participé à la propagation massive de discours et d'imagerie racistes, oppressantes¹³⁰, ou encore, tel qu'indiqué par Smith, à la construction de « l'Autre » (« Other »)¹³¹. À cet effet, on peut penser à la photographie et au cinéma, deux médiums qui ont longtemps répandu des conceptions archaïques, figées et racistes de l'identité autochtone¹³². En 2011, l'Institut pour les technologies de l'information dans l'éducation de l'UNESCO avançait des conclusions comparables dans une politique intitulée « ICTs AND INDIGENOUS PEOPLE », y stipulant également la nature insidieuse des TCI pour les communautés autochtones par

¹²⁸ Jessica Ogden, Susan Halford, Les Carr et Graeme Earl, « This is for everyone? Some steps towards decolonizing the Web », Conférence, *Digital Divides Workshop at Web Science 2015*, Oxford, Angleterre, 27–30 juin 2015, PDF, p.2, consulté le 1 mai 2022, https://eprints.soton.ac.uk/397709/1/jogden_decolonising_web.pdf.

¹²⁹ Comme lors du mouvement Idle No More (2012), et des mobilisations solidaires à l'égard de la Première Nation Wet'suwet'en (2020–).

¹³⁰ Voir à ce sujet Judy M. Iseke-Barnes et Deborah Danard, « Indigenous Knowledges and Worldview: Representations and the Internet » (2007).

¹³¹ Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.33.

¹³² Pensons notamment à cette idée de l'Indien mort/disparaissant, observée par Thomas King (Cherokee, Grèce) dans *L'Indien malcommode : un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord* (2014), ou aux célèbres photographies du début du 20^e siècle de l'artiste américain Edward Curtis (États-Unis).

l'expression d'une arme à double tranchant : d'un côté, susceptible d'accélérer l'érosion de la culture et des connaissances et, de l'autre, offrant la possibilité d'habiliter et de soutenir la création de nouvelles ressources et de nouveaux environnements d'apprentissages et de savoirs¹³³.

Dans ce contexte, comment appréhender le Web dans une optique décoloniale au regard des communautés autochtones ? Ou encore, quel(s) potentiel(s) de décolonisation peut-on tirer du travail d'artistes autochtones qui participent du Web à travers une démarche de création et de diffusion en ligne ? Afin de répondre à ces questions, j'articule dans ce chapitre une analyse critique du Web en tant que structure sociotechnique et dispositif artistique décolonial. D'abord, en abordant les enjeux déterminant son « ouverture », à la manière des auteur·trice·s Jessica Ogden, Susan Halford, Les Carr et Graeme Earl qui, dans leur article « This is For Everyone? Steps towards decolonizing the Web »¹³⁴, appellent à la considération des politiques inhérentes et des processus historiques du Web dans l'articulation d'une approche décoloniale de l'Internet. Puis, en discutant du Web à travers les notions de cosmologie et de spatialité, lesquelles permettent de situer l'appropriation de l'espace cyber par les artistes autochtones dans un mouvement de résurgence.

2.1 LE WEB/POUVOIRS ET GOUVERNANCES OU LE MYTHE DU « OPEN WEB »

Internet, dès ses premiers déploiements dans l'espace public à travers le World Wide Web (1990)¹³⁵

– WWW –, est considéré comme une innovation numérique d'une démocratie, d'une universalité

¹³³ UNESCO, « ICT's and Indigenous People », Institute for Information Technologies in Education, 2011, p.3, consulté le 3 avril 2022, <https://iite.unesco.org/pics/publications/en/files/3214689.pdf>.

¹³⁴ Ogden, Halford, Carr et Earl, « This is for everyone? Some steps towards decolonizing the Web ».

¹³⁵ Radio-Canada, « Il y a 50 ans naissait Internet », *Radio-Canada*, 29 octobre 2019, consulté le 3 octobre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1365394/il-y-a-50-ans-naissait-internet>. Comme le mentionne Radio-Canada, dès 1990, le WWW de Berners-Lee met déjà en œuvre les trois technologies qui caractérisent toujours le Web moderne, c'est-à-dire l'URL, cette adresse unique qui permet de donner à chaque page web une adresse standardisée, le HTTP, qui permet à l'utilisateur·trice d'accéder à ces pages sur le Web, et le HTML, qui permet de formater ces contenus hypertextes en ligne.

et d'une décentralisation sans pareil¹³⁶. En effet, et comme l'explique Julian Stallabrass (États-Unis), en combinant la technologie de l'hypertexte, qui permet d'associer en réseau différents éléments comme du texte et des images de façon non linéaire, aux systèmes de communication et de partage d'informations qu'opère l'ordinateur, le World Wide Web de l'ingénieur Tim Berners-Lee (Angleterre) se veut à la fois asymétrique et décentralisé¹³⁷. Il se fonde sur un principe d'interface normalisée, gratuite et de participation massive, ajoute Stallabrass, alors que chaque utilisateur.trice, au moyen de quelques protocoles non-protégés et facilement assimilables, est capable de, et même invité.e à, prendre part à son élaboration librement, notamment en y ajoutant des liens et du contenu de son propre ressort¹³⁸. Si bien que son développement est « trivial », pour reprendre l'expression de Berners-Lee lui-même¹³⁹, archaïque, et privilégie une création de contenu collaborative et volumineuse, esthétiquement disparate, à une organisation contrôlée et schématique de l'information¹⁴⁰ : « [...] the Web is yours », affirmait toujours Berners-Lee dans un article célébrant le 20e anniversaire de l'outil, en 2010¹⁴¹. En particulier, grâce au World Wide Web, Internet n'est plus réservé aux mains des privilégiés académiques, scientifiques et militaires, mais s'insère aussi progressivement au sein des maisons et de la vie quotidienne des individus « ordinaires »¹⁴². À ce titre, dans les années 1990, la grande attention qui est portée à la notion de «

¹³⁶ Michael Hauben, « The Net and Netizens: The Impact the Net has on People's Lives », 5 juin 2016, consulté le 3 avril 2022, <http://www.columbia.edu/~rh120/ch106.x0>.

¹³⁷ Julian Stallabrass, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, Londres, Angleterre : Tate Gallery, 2003, p.18-19.

¹³⁸ Stallabrass, p.19

¹³⁹ Stallabrass, p.19.

¹⁴⁰ Tim Berners Lee et Mark Fischetti, *Weaving the Web: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web*, Londres : Angleterre, 1999, p.18.

¹⁴¹ Berners-Lee, « Long Live the Web: A Call for Continued Open Standards and Neutrality », *Scientific American* 303, no 6 (2010), consulté le 15 novembre 2021, <https://www.scientificamerican.com/article/long-live-the-web/>.

¹⁴² Berners Lee et Fischetti, *Weaving the Web: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web*, p.113.

société en réseau » (« network society ») à travers les écrits de Jan Van Dijk (Pays-Bas)¹⁴³ et ceux du sociologue Manuel Castells (Espagne)¹⁴⁴ démontre bien l'ampleur des changements socioculturels (voire politiques et économiques) que provoquent l'essor et le déploiement croissant des TCI, désormais globalisés.

Du côté du monde de l'art, l'arrivée du Web symbolise aussi celle d'une vague de transformations, ou du moins, l'ouverture à de nouvelles avenues de création, de réflexion et d'organisation. Car s'il est vrai que tou-te-s les artistes ne s'aventurent pas automatiquement dans la mouvance en ligne, il n'en demeure pas moins que l'influence sur les façons de travailler, de communiquer, de même que sur l'imaginaire social individuel et collectif est totale, soutient Âhasiw Maskêgon-Iskwêw :

The incredible success of the mass communications industry means that it now penetrates every aspect of our economic, cultural, political, social and personal lives. The social world created by the entertainment media has become the dominant reference point, and our social norms are both created and reinforced in the context of this medium¹⁴⁵.

Pour le critique d'art et commissaire Dominico Quaranta, l'utilisation du Web comme procédé de création ou de diffusion consolide à l'époque des perspectives inédites face aux postures d'action du milieu de l'art¹⁴⁶. C'est-à-dire que par ses particularités techniques, réseautiques et ubiquitaires inédites, l'art en ligne encourage le remaniement des frontières qui délimitent habituellement les façons de penser, de faire et de recevoir de l'art tout en invitant à des considérations nouvelles entre artistes, publics, commissaires et diffuseurs, explique Quaranta¹⁴⁷. D'une part, parce qu'il présente pour les artistes du Web des avenues et des fonctionnalités créatives et relationnelles qui s'activent en marge des relations de pouvoirs institutionnelles et qui dépassent ses limitations physiques

¹⁴³ Jan Van Dijk, *The Network Society*, Thousand Oaks, Californie, États-Unis : SAGE Publications, 2020.

¹⁴⁴ Manuel Castells, *The Network Society: A Cross-cultural Perspective*, Cheltenham et Northampton, Angleterre : Edward Elgar, 2004.

¹⁴⁵ Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.189–190.

¹⁴⁶ Quaranta, p.112.

¹⁴⁷ Quaranta, p.112.

habituelles (comme son marché, sa matérialité, ses politiques, ses hiérarchies de jugement, ses murs blancs, etc.) et, d'autre part, parce que son interactivité inhérente (re)centre le rapport artiste-public de manière directe et décuplée, en plus d'accentuer sa valeur dans la réception de l'œuvre grâce à l'expérience subjective à laquelle elle invite. « To design a digital artifact is to choreograph the experience that the user will have », soutiennent quant à eux les chercheurs Jay David Bolter (États-Unis) et Diane Gromala (États-Unis)¹⁴⁸. Et puisque l'exploitation du médium s'inscrit dans une démarche artistique en quelque sorte inconditionnée, ancrée dans une grande liberté individuelle et subjective de l'artiste (et du public d'ailleurs), l'art en ligne donne à voir (ou devrais-je dire, à naviguer) des œuvres aux propriétés dissidentes qui jouent justement et grandement de cette horizontalité réseautique.

Pourtant, au fil de son déploiement, cette assertion du Web neutre, public et de sa liberté de contenu est contestée¹⁴⁹ : car s'il est vrai que la structure initiale du Web invite à un certain décroisement architectural de l'outil, son déploiement dans l'espace public s'accompagne d'une harmonisation et d'une commercialisation de son interface, qui, bien que facilitant son accessibilité, a pour effet son homogénéisation et sa régulation. C'est-à-dire qu'en donnant naissance à de nouvelles possibilités démocratiques, le Web transpose également en ligne un pouvoir disciplinaire, dont les manifestations sont multiples, notamment structurelles et didactiques, qu'il importe de reconnaître.

¹⁴⁸ Jay David Bolter et Diane Gromala, *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, Cambridge, Massachusetts, États-Unis : The MIT Press, 2005, p.22.

¹⁴⁹ Thomas Streeter, « The Net Effect: Romanticism, Capitalism, and the Internet », dans *Critical Cultural Communication*, sous la direction de Jonathan Gray, Aswin Punathambekar et Adrienne Shaw, New-York, New-York, États-Unis : NYU Press, 2010.

2.1.1 DISCUTER DU COLONIALISME ET DE LA FRACTURE NUMÉRIQUES

Technology is not neutral. Its design is not neutral¹⁵⁰.
— Michael Kwet

Dès le début des années 1990, des instances économiques, notamment américaines, ne tardent pas à reconnaître le potentiel marchand et global du Web, et travaillent à la publicisation des premiers navigateurs web ou *browsers* multimédias, tels que Mosaic (1993), Netscape Navigator (1994) et Internet Explorer (1995). En tant que systèmes d'exploitation graphiques capables de lire et de traiter simultanément texte, image et son, ces applications tirent alors leurs attributs novateurs de la commodité d'usage qu'ils offrent : grâce à leurs composantes visuelles et fonctionnelles (barre d'outils, onglets, menus, barre d'adresse, etc.), il n'est plus nécessaire de savoir coder pour circuler et participer au réseau, ce qui encourage évidemment davantage l'affluence en ligne. Pourtant, l'intégration à grande échelle de ces navigateurs, puis des moteurs de recherche (comme Yahoo (1994) et Google (1998)), de même que le triomphe des fournisseurs de réseaux américains (tels que CompuServe et America Online), ont aussi vite fait de hiérarchiser les données perceptibles en ligne, de même que leur publication, note Stallabrass¹⁵¹. En ce qui concerne cette question de la « structure du Web », parce qu'une démonstration détaillée du problème m'éloignerait de l'argument articulé dans ce chapitre, je m'en tiendrai à la mise en exergue de ces deux éléments : il est évident, comme l'explique Stallabrass, que très vite et ne serait-ce que techniquement, le Web n'est pas aussi manœuvrable et modulable qu'il prétend l'être¹⁵² et, surtout, que sa conceptualisation et distribution est rapidement prise en charge – ou plutôt dominée – par un groupe restreint

¹⁵⁰ Michael Kwet, « Digital colonialism: US empire and the New Imperialism in the Global South », *Race & Class* 60, no 4 (2019), p.3–26. <https://doi.org/10.1177/0306396818823172>.

¹⁵¹ Stallabrass, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, p.19.

¹⁵² Stallabrass, p.20.

d'entrepreneurs financiers et informatiques basés aux États-Unis qui, à coup de services et de logiciels, servent leurs intérêts et exercent déjà, à l'époque, une influence sur son déploiement, sa portée, de même que sur sa rentabilité¹⁵³.

En fait, sachant qu'Internet a été élaboré dans un contexte de guerre occidentale latente et à des fins d'abord politiques, il n'est pas surprenant que ses fonctionnalités intrinsèques répondent à des modes d'action, à des nécessités et à des intentions capitalistes et occidentales. Comme l'explique Michael Kwet au regard des pays du Sud, observé sous l'angle du colonialisme numérique¹⁵⁴, il est possible de concevoir la domination de l'écosystème numérique par les États-Unis comme une nouvelle forme d'impérialisme, exercé par la propriété, le contrôle et la surveillance du matériel, des logiciels, des instances organisationnelles, des données, de la connectivité réseautique et des infrastructures numériques :

Under digital colonialism, foreign powers, led by the United States, are planting infrastructure in the Global South engineered for its own needs, enabling economic and cultural domination while imposing privatized forms of governance. To accomplish this task, major corporations design digital technology to ensure their own dominance over critical functions in the tech ecosystem. This allows them to accumulate profits from revenues derived from rent (in the form of intellectual property or access to infrastructure) and surveillance (in the form of Big Data). It also empowers them to exercise control over the flow of information (such as the distribution of news and streaming services), social activities (like social networking and cultural exchange), and a plethora of other political, social, economic, and military functions mediated by their technologies¹⁵⁵.

Ainsi, façonnée à partir d'une politique de la dépendance et de la gouvernance privée, la puissance américaine se positionne en tant que seule logique numérique, avance Kwet¹⁵⁶. Et tandis que l'hégémonie se déploie comme un système de subordination à travers la découverte (terra nullius), la conquête, l'exploitation, la distribution et enfin, l'appropriation¹⁵⁷, le colonialisme numérique

¹⁵³ Stallabrass, p.20.

¹⁵⁴ Également discuté sous les appellations suivantes : « digital colonialism », « technological colonialism », « data colonialism » ou encore, « ecolonialism (electronic colonialism) ».

¹⁵⁵ Kwet, « Digital colonialism: US empire and the New Imperialism in the Global South », p.5.

¹⁵⁶ Kwet, p.15.

¹⁵⁷ Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.22.

procède finalement à la manière du colonialisme d'occupation : c'est-à-dire par l'appropriation structurelle et économique des ressources, dans ce cas-ci, technologiques et web, qui nourrit une réinscription continue du pouvoir colonial par l'établissement d'architectures univoques et inégales desquelles lui seul bénéficie.

À ce sujet, la notion de « fracture numérique » ou de « digital divide » sert généralement à qualifier ce fossé existant entre les personnes ayant accès ou non aux technologies de l'information et de la communication ainsi qu'à leurs infrastructures, tout en examinant comment ce manque d'accès les prive des avantages potentiels de ces technologies¹⁵⁸. Par exemple, en ce qui a trait aux communautés autochtones au « Canada », la question de l'accessibilité géographique se doit d'être pointée. À l'échelle du pays, une étude du gouvernement fédéral portant sur les habitudes d'utilisation et de consommation du Web révélait qu'au cours de l'année 2020, 92 % des canadiens en avait fait usage, comparativement à 88 % chez les personnes autochtones¹⁵⁹. Si la différence semble minime, une lecture plus approfondie de la situation démontre pourtant que l'écart est réel. Dans un second rapport publié en 2019, on apprend que seulement 31,3 % des Premières Nations vivant sur une réserve avaient alors accès à des services Internet de haute vitesse¹⁶⁰ – soit à une connexion d'au moins 50 mégabits par seconde (50/10), sans limite de données –, et cela, considérant que ce service n'était en rien disponible dans les réserves des Premières Nations de la Saskatchewan, de Terre-Neuve-et-Labrador, du Yukon et des Territoires

¹⁵⁸ George Sciadas, « La fracture numérique au Canada », Ottawa, Ontario : Statistique Canada, Division des sciences, de l'innovation et de l'information électronique, 2002, PDF, 26 pages, consulté le 1 décembre 2021, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/56f0004m/56f0004m2002007-fra.pdf?st=FtFH0gnk>.

¹⁵⁹ Statistique Canada, « Enquête canadienne sur l'utilisation d'Internet, 2020 », consulté le 1 décembre 2021, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/210622/dq210622b-fra.htm>.

¹⁶⁰ La vitesse de 50/10 mégabits étant désormais nécessaire pour faire utilisation des applications logicielles en nuage (« cloud »), pour consulter la majorité des ressources d'apprentissage en ligne, ou encore, pour la transmission vidéo haute définition, peut-on lire dans ce même rapport.

du Nord-Ouest¹⁶¹. Par cette simple démonstration, on comprend sans conteste que l'éloignement géographique et encore plus la ghettoïsation rurale des populations autochtones en contexte canadien détermine en effet, injustement, les dispositions numériques de ces individus, en plus de renforcer le préjudice systémique colonial : sans infrastructure adéquate, la connexion est défectueuse, et la présence en ligne, lacunaire. Et les répercussions d'une telle inégalité sont multiformes, pouvant aller de l'exacerbation de l'exode en milieu urbain – et donc à la dislocation culturelle, au développement d'une littératie numérique déficiente chez les jeunes (et les moins jeunes), jusqu'à la croissante marginalisation sociale et économique de ces personnes (à la fois URL et IRL), qui connaissent finalement un désavantage (voir retard) important en termes de ressources et de capacités numériques¹⁶².

Mais, au-delà de ce fossé architectural et économique, se perpétue aussi en ligne une fracture et une domination numérique culturelle, une domination didactique, laquelle se déploie à deux niveaux : d'abord, qualitativement, à travers la nature des contenus publiés, puis quantitativement, au niveau de leur (non)découvrabilité. Dans la logique de ce que j'ai démontré précédemment, Jason C. Young explique dans son article « The new knowledge politics of digital colonialism »¹⁶³ que parce que le développement du Web s'appuie sur une stratégie coloniale de subordination et d'inégalité, sa consolidation se fonde de la même façon sur une conception du monde eurocentrique, masculiniste, hétéronormative et suprémaciste¹⁶⁴. C'est-à-dire qu'en

¹⁶¹ Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC), « Rapport de surveillance des communications 2019 », Ottawa, Ontario, Canada, 2020, PDF, p.189, consulté le 1 décembre 2021, <https://crtc.gc.ca/pubs/cmr2019-fr.pdf>.

¹⁶² À noter que cette inégalité se prolonge aussi en termes de communautés autochtones « urbanisées » ou non, la majorité des personnes autochtones actives en ligne habitant dans les grands centres.

¹⁶³ Jason C. Young, « The new knowledge politics of digital colonialism », *Sage Journal* 51, no 7 (2019), p.424–441. <https://doi.org/10.1177/0308518X19858998>.

¹⁶⁴ Young, p.425.

reproduisant en ligne le prisme colonial et ses régimes de pouvoir, sa rationalité scientifique, de même que sa compréhension du progrès, les instances occidentales technologiques contribuent également « à régir les types de logiques et de vérités qui sont incluses (ou exclues), rendues visibles (ou invisibles) et qui font autorité (ou sont marginalisées) dans les espaces numériques », affirme Young¹⁶⁵. De plus, elles sont directrices des manières de faire et d'être en ligne, et déterminent la nature privilégiée ainsi que l'orientation autorisée de l'information publiée. Et tandis que la rationalité scientifique et didactique provenant de l'Ouest s'impose comme « naturelle », son universalisme écrasant laisse peu de place à d'autres types de valeurs idéologiques, théoriques, et culturelles. Par exemple, prenons la question du savoir, de son partage et de sa communication : si les philosophies occidentales à l'égard du domaine public et de la propriété intellectuelle défendent le libre-échange, qui s'arrime tout à fait à ces questions de flux continu, d'accès libre à l'information, de globalisation et même, de l'utilisateur consommateur¹⁶⁶, il en est tout autrement pour les communautés autochtones qui, elles, s'appuient plutôt et généralement sur des traditions et des héritages culturels ancrés dans, et définies par l'expérience territoriale et communale – je reviendrai d'ailleurs sur ce fait au point 2.2.2. De plus, comme stipulé par Leanne Betasamosake Simpson, dans le cas de la culture Michi Saagiig Nishnaabeg entre autres, l'intelligence, même individuelle, ne peut être possédée, et n'a de valeur que si elle est incarnée et partagée selon l'éthique et les protocoles réciproques de circulation du savoir établi¹⁶⁷. Si bien qu'il devient évident que la réutilisation et la redistribution de cette connaissance en ligne dans un rapport de communication massive publique, alors décontextualisée, fractionnée, présentent une réelle menace pour pratiques culturelles et systèmes de production de connaissances traditionnelles de

¹⁶⁵ Young, p.425.

¹⁶⁶ Voir à ce sujet Kimberley Christen, « Does Information Really Want to be Free? » (2012).

¹⁶⁷ Simpson, « Land as Pedagogy: Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation », p.11.

ces nations, en plus de paraître contradictoires avec les méthodes d'apprentissage généralement contextuelles et expérientielles de ces communautés. De la même façon, on peut penser aux langues traditionnelles autochtones qui, devant la dominance anglo-saxonne, trouvent peu de résonance et de légitimité dans un univers virtuel qui reproduit les rapports de force coloniaux¹⁶⁸.

Enfin, en ce qui concerne la notion de découvrabilité, il me semble que la pensée de Jonathan Liljeblad (Myanmar, Suède, États-Unis) ainsi que l'enjeu de la recherche personnalisée qu'il soulève sont importants¹⁶⁹. En effet, s'appuyant sur le concept de « filter bubble » ou de « bulle filtrée » formulé par Eli Pariser (États-Unis)¹⁷⁰, Liljeblad attire l'attention sur les structures de classification imbriquées dans les systèmes d'exploitation du Web tels que les moteurs de recherche Yahoo et Google et, notamment, les risques de fractionnements identitaires et culturels qu'ils présagent. Pour Liljeblad, parce que ces systèmes d'exploitation américains favorisent une recherche « personnalisée », conçue pour amener les internautes à naviguer et à localiser des liens et du contenu correspondant à leurs intérêts personnels, ils participent à leur tour à une organisation de l'information dans l'espace numérique, ce qui représente des obstacles tangibles aux discours communaux ainsi qu'à la mobilisation autochtone en ligne. C'est-à-dire que la recherche « personnalisée », qui d'une part favorise les liens entre les utilisateur·trices partageant des valeurs semblables et, d'autre part, empêche la formation de liens avec ceux partageant des valeurs dissidentes, soutient finalement la création de réseaux sociaux et d'information homophiles, qui

¹⁶⁸ D'un autre côté, il est vrai que les accès en ligne permettent aussi de favoriser la création de matériels et d'outils pédagogiques et surtout, leur partage massif, comme les dictionnaires, chat-bots, etc. À ce sujet, il me semble que les travaux et projets de Jennifer Wemigwans, professeure au Département du leadership, de l'enseignement supérieur et de l'éducation des adultes à l'Université de Toronto soient particulièrement intéressants.

¹⁶⁹ Jonathan Liljeblad, « A Cautionary Note Regarding Indigenous Culture and Internet Search Technology », *American Indian Culture and Research Journal* 39, no 1 (2015), p.95–110, <https://doi.org/10.17953/aicr.39.1.u12274n722561701>.

¹⁷⁰ Eli Pariser, *The Filter Bubble: What The Internet Is Hiding From You*, New-York, New-York, États-Unis : Penguin Random House, 2011.

encourage davantage la ghettoïsation des communautés et des savoirs autochtones en ligne¹⁷¹. Et alors que les contenus autochtones sur le Web se voient à la fois subordonnés aux logiques de la dominance de même que soumis à une organisation rationnelle occidentale, deux dangers sont manifestes : soit la publication ou l'utilisation en ligne erronée, déformée de la connaissance et de l'identité autochtone (sous la forme d'appropriation culturelle entre autres¹⁷²), ou encore, leur absence fondamentale de l'univers numérique¹⁷³, phénomènes qui, d'un côté comme de l'autre, consolident l'autorité coloniale en ligne (tout en soutenant l'autorité coloniale hors-ligne), participent de l'établissement d'une rhétorique unilatérale ou d'une monoculture, et donc d'un contrôle de l'information coercitif, lesquels renforcent la perspective oppressante du Web.

2.1.2 LE WEB A-T-IL ÉCHOUÉ ?

Decolonization offers a different perspective to human and civil rights based approaches to justice, an unsettling one, rather than a complementary one. Decolonization is not an “and”. It is an elsewhere¹⁷⁴.

— Eve Tuck et K. Wayne Yang

¹⁷¹ Liljeblad, « A Cautionary Note Regarding Indigenous Culture and Internet Search Technology », p.102.

¹⁷² Comme dans le cas du vol de l'image « Every Child Matters » de l'artiste Andy Everson (Comox, Kwakwaka'wakw) par différentes compagnies de mode rapide basées sur le Web. Voir Sara Connors, « Artists upset by apparel ads using Every Child Matters logo to cash in on clothing » (2021), consulté le 3 mai 2022, <https://www.aptnnews.ca/national-news/artists-upset-by-clothing-ads-using-every-child-matters-logo/>.

¹⁷³ Dès 1997, Elizabeth Cohen (États-Unis) notait la même chose affirmant : « Yet many Native Americans say they have reasons to be wary of the Internet. They point out that computer technology is not always readily available to Indian nations and reservations, that Web sites may not always represent the people and tribes they say they do, and that certain sacred and guarded cultural knowledge could be misunderstood or misused if it ends up on the Web », Elizabeth Cohen, « For Native Americans, the Net Offers Both Promise and Threat », *The New York Times*, 16 avril 1997, consulté le 1 octobre 2021, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/week/041697natives.html>.

¹⁷⁴ Tuck et Yang, « Decolonization Is Not a Metaphor », p.36

La « mort » du Web a souvent été déclarée. Par exemple, en 2013, l'artiste et réalisatrice Hito Steyerl (Allemagne) s'interrogeait sur le devenir du Web, car après tout, n'était-ce pas cette mort qui avait justifié la venue de l'ère « post-internet » ?

Is the internet dead? This is not a metaphorical question. It does not suggest that the internet is dysfunctional, useless or out of fashion. It asks what happened to the internet after it stopped being a possibility. The question is very literally whether it is dead, how it died and whether anyone killed it¹⁷⁵.

De façon similaire, dans un article publié dans le *New York Times* datant de mars 2004, le journaliste Ben Sisario (États-Unis) parle déjà de la fin du « golden age » de l'art en ligne, y stipulant là que parce que l'art web était devenu davantage un outil pour l'art qu'un sujet artistique en soi, son intérêt institutionnel en était déjà à son déclin : « IT'S dead. It's thriving. It's everywhere and nowhere », pouvait-on lire dès la première ligne¹⁷⁶. Considérant la démonstration ci-haut, la question se pose. Serait-il possible que le Web ait échoué à être « ouvert » ? Et du même coup, peut-on penser que l'art en ligne a échoué ? Échoué à demeurer accessible, échoué à être libre, échoué à s'institutionnaliser même, dans le sens de se faire reconnaître, à s'ancrer dans sa dissidence de façon à décloisonner les discours et les pratiques en art, de façon à habiliter et à renforcer de nouvelles communautés artistiques ?

D'un côté, il est vrai que les enjeux structurels, politiques et culturels énoncés précédemment illustrent des limitations notables à l'égard des potentialités de l'art en ligne qu'il importe de nommer. Et que les rapports de force et les logiques coloniales qui se transposent sur le Web représentent des risques graves au regard de l'érosion identitaire et épistémologique des

¹⁷⁵ Hito Steyerl, « Too Much World: Is the Internet Dead? », *e-flux*, no 49 (2013), consulté le 1 décembre 2021, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>.

¹⁷⁶ Ben Sisario, « DIGITAL; Internet Art Survives, But the Boom Is Over », *The New York Times*, 31 mars 2014, consulté le 1 décembre 2021, <https://www.nytimes.com/2004/03/31/arts/digital-internet-art-survives-but-the-boom-is-over.html>.

communautés autochtones du « Canada », de même qu'une menace additionnelle face à leur marginalisation. De l'autre, tel que défendu par les auteur·trice·s Ogden, Halford, Carr et Earl, traiter de « l'ouverture du Web » comme d'un fait et même comme d'un bien immuable s'inscrit aussi dans une invisibilisation des pouvoirs stratégiques qui lui sont inhérents¹⁷⁷. Et donc plutôt que d'adopter une approche centriste, qui présente faussement l'ouverture du Web comme un principe allant de soi, fatal, auquel la société moderne doit aspirer et sans quoi l'échec est inévitable, je souhaite ici aller dans le sens des auteur·trice·s Ogden et al., et appuyer mon appréhension du Web sur une approche critique qui prend justement en compte le colonialisme et la fracture numériques afin d'en rejeter l'inéluctabilité :

A de-colonial approach to the Web re-centres the focus from a false binary of open versus closed, towards an approach that considers the cultural situatedness of protocols for information sharing, and the online and offline relationships that determine access. Critical engagement with openness as a social value exposes the culturally situated myth that 'information wants to be free', and advocates for locally contextualized and determined access and use privileges¹⁷⁸.

C'est-à-dire qu'en révélant les structures de pouvoir de l'Internet de même que les prédispositions qui en découlent, et qu'en positionnant l'universalisme et le déterminisme technologique de l'Ouest comme je l'ai fait aux points 2.1.1 et 2.1.2, des potentialités à la fois singulières et parallèles sont possibles. Des significations et des récits incommensurables sont révélés. Et que là, exclusivement, réside un Web décolonial, à savoir un Web singulier qui, d'une part, refuse l'étau technologique colonial et, d'autre part, s'ancre dans une « vision du monde distincte »¹⁷⁹. Dans un cyberspace autochtone.

¹⁷⁷ Ogden, Halford, Carr et Earl, « This is for everyone? Some steps towards decolonizing the Web », p.2.

¹⁷⁸ Ogden, Halford, Carr et Earl, p.2.

¹⁷⁹ La notion de « visions du monde autochtones » est discutée au point 2.2.1.

2.2 LE WEB/POUVOIRS, RÉSURGENCES ET ARTS EN LIGNE

The World Wide Web continues to be a place where we act out age-old ways and protocols as much embedded in that source code as in our own genetic makeup¹⁸⁰.

— Cheryl L'Hirondelle

Dans « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », Jeff Corntassel (Cherokee) discute de la décolonisation et de la résurgence comme des points d'analyse contingents et interdépendants¹⁸¹. Il y définit la résurgence autochtone comme « le courage et l'imagination d'envisager la vie au-delà de l'État »¹⁸², et inscrit ainsi sa compréhension de la décolonisation en dehors des discours de reconnaissance¹⁸³ et de réconciliation¹⁸⁴ qui dominant souvent les conversations entourant les libérations autochtones. En effet, en adoptant l'angle de la résurgence, Corntassel, à la manière de Glen Sean Coulthard (Yellowknives Dene)¹⁸⁵, refuse la relation performative dominant-dominé¹⁸⁶ inhérente au colonialisme d'occupation et à sa politique d'effacement, et ancre plutôt la décolonisation et l'émancipation autochtone dans une « praxis transformatrice »¹⁸⁷, active, évolutive et flexible, qui prend racine dans les modes de connaissance et d'existence distincts des communautés

¹⁸⁰ Cheryl L'Hirondelle, « Codetalkers Recounting Signals of Survival », dans *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*, sous la direction de Steven Loft et Kerry Swanson, Calgary, Alberta, Canada : University of Calgary Press, 2014, p.174.

¹⁸¹ Jeff Corntassel, « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no 1 (2012), p.86–101.

¹⁸² Corntassel, p.89. Ma traduction.

¹⁸³ Charles Taylor, *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, New Jersey, États-Unis : Princeton University Press, 1994.

¹⁸⁴ Gouvernement du Canada, « Commission de vérité et réconciliation du Canada » (2007–2015), consulté le 3 février 2022, <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525>.

¹⁸⁵ Glen Coulthard, *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, Minneapolis, Minnesota, États-Unis : London University of Minnesota Press, 2014.

¹⁸⁶ Jean Hypolythe, *Genèse et structure de la phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, France : Classiques Garnier, 2022.

¹⁸⁷ Glen Coulthard, « Subjects of Empire: Indigenous Peoples and the 'Politics of Recognition' in Canada », *Contemporary Political Theory* 6 (2017), p.449.

autochtones. Ainsi, si la colonisation s'inscrit dans un rapport de déconnexion et de pouvoir au sein duquel les règles politiques sont constamment déterminées et réinscrites par et dans l'intérêt du colon-arbitre lui-même, la résurgence, pour Corntassel, s'incarne « from below »¹⁸⁸, « from within »¹⁸⁹, et consiste à renouer sensiblement et constamment avec le territoire, la tradition et la communauté de façon à soutenir la régénération des rôles et des responsabilités des communautés autochtones de manière durable et souveraine¹⁹⁰. Notamment, la résurgence renvoie aux notions de « peoplehood » et de « nationhood » ou même de « kinship », discutées par de nombreux·ses penseur·e·s autochtones tel·le·s que Lee Maracle (Salish)¹⁹¹, Robert K. Thomas (Cherokee)¹⁹², Daniel Health Justice (Cherokee)¹⁹³ et Tom Holm (Cherokee, Muskogee Creek)¹⁹⁴, lesquelles permettent de penser l'identité autochtone de même que son dynamisme et sa réalisation de manière créative, relationnelle, cyclique, fluide et communale. Dans cet optique, et parce que, comme le souligne Jarrett Martineau (Déné, Cri), l'art, ici en ligne, représente un « prisme complexe à travers lequel on peut réfléchir, comprendre, critiquer et interpréter la réalité autochtone »¹⁹⁵, sa prise en compte dans les luttes de libération m'apparaît, en effet, inéluctable.

¹⁸⁸ Jakeet Singh, « Recognition and Self-Determination: Approaches from Above and Below », dans *Recognition Versus Self-Determination: Dilemmas of Emancipatory Politics*, sous la direction de Avigail Eisenberg, Jeremy Webber, Glen Coulthard et Andrée Boisselle, Vancouver, Colombie-Britannique, Canada : UBC Press, 2014.

¹⁸⁹ Leanne Betasamosake Simpson, *Dancing On Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*, Winnipeg, Manitoba, Canada : Arbeiter Ring Publishing, 2011.

¹⁹⁰ Corntassel, « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », p.97.

¹⁹¹ Lee Maracle, *Memory Serves: Oratories*. Edmonton, Alberta, Canada : NeWest Press, 2015.

¹⁹² Robert K. Thomas, « The Tap-Roots of Peoplehood », dans *Getting to the Heart of the Matter: Collected Letters and Papers*, sous la direction de Anderson, Daphne J, Vancouver: Colombie-Britannique, Canada : Native Ministries Consortium, 1990, 25–32.

¹⁹³ Daniel Health Justice, « Go Away, Water!: Kinship Criticism and the Decolonization Imperative », dans *Learn, Teach, Challenge: Approaching Indigenous Literatures*, sous la direction de Deanna Reder et Linda M. Morra, Waterloo, Ontario, Canada : Wilfrid Laurier University Press, p.349–371.

¹⁹⁴ Tom Holm, J. Diane Pearson et Ben Chavis, « Peoplehood: A Model for American Indian Sovereignty in Education », *Wicazo Sa Review* 18, no 1 (2003), p.7–24.

¹⁹⁵ Jarrett Martineau, « Creative Combat: Indigenous Art, Resurgence, and Decolonization », ». Ph D., University of Victoria, Philosophy, 2015, p.14. Ma traduction.

D'un autre côté, réduire la portée de l'art autochtone à une lutte politique, anticoloniale ou décoloniale serait perfide. Penser l'art autochtone à travers un modèle esthétique décolonial, s'il en est un, serait tout autant réducteur. Or, en contexte de colonialisme d'occupation, ou de colonialisme numérique ou, enfin, de colonialisme d'occupation numérique, l'art en ligne autochtone représente un lieu unique de résistance, soit celui de l'expression imaginaire et de l'action vitale. Être autochtone de nos jours, affirme Jeff Corntassel, « c'est lutter pour réclamer et régénérer son existence relationnelle et sensible, son humanité, en défiant les forces destructrices de la colonisation »¹⁹⁶. De sorte que l'art en ligne autochtone, dans sa capacité à élaborer, à intervenir, à affirmer, à inventer, à penser, à critiquer, à remémorer et à transformer l'univers cyber, conteste et défie inéluctablement l'oppression coloniale : il est mouvance, projection et vie. Il est le reflet tangible de la rémanence de ces peuples. Il est le témoin immuable de leur survivance.

Âhasiw Maskêgon-Iskwêw écrit :

The struggle for networked Indigenous artists is the same as that for Indigenous peoples in a general sense: to negotiate the survival of the animosphere, to teach its values and to reverse the international drive toward mass suicidal ecologic destruction. Indigenous artists who delve deeply into their own cultures and, by necessity, the relationships they have with and against other cultures are often also social justice activists, compelled to use their communications skills to reveal what their explorations have laid bare about these cultural relationships. The notion of "microenvironments with global span" is well-suited to describe the activism of Indigenous artists¹⁹⁷.

L'art en ligne autochtone, issu de la régénération continue de l'histoire sacrée, des cycles cérémoniels, des langues et des terres ancestrales, atteste non seulement de l'existence des nations autochtones sur la terre, mais aussi de la passation soutenue des savoirs, pratiques et traditions qui les animent : « Indigenous art unbinds indigeneity from its colonial limits by weaving past and

¹⁹⁶ Corntassel, « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination », p.88. Ma traduction.

¹⁹⁷ Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.206.

future Indigenous worlds into new currents of present struggle »¹⁹⁸, déclarent Martineau et Eric J. Ritskes (Canada). Il est intervention subjective et vision intercommunautaire sur le Web. Et pour cela, l'art autochtone, en ligne, est aussi résurgence.

2.2.1 LA « COSMOLOGIE DES MÉDIAS » SELON STEVEN LOFT. QUELLE(S) VISION(S) DU MONDE DISTINCTE(S) ?

Inside the flat pulsing electronic magenta tipi's the artists are doing what people in our communities have always done. They are transforming our cultures into the language of the future. It does not mean that anybody is going to give up on going to an actual pow-wow, it just means that another pow-wow has joined the circuit¹⁹⁹.

— Jolene Rickard

En 2007, en discutant de l'essai notoire « Aboriginal Narratives in Cyberspace » de la cinéaste Loretta Todd, Candice Hopkins revient sur les considérations plutôt pessimistes énoncées par cette dernière une dizaine d'années plus tôt, en 1996, au regard de la relation naissante et surtout appréhendée entre les communautés autochtones et le cyberspace²⁰⁰. Elle y souligne comment la transcendance terrestre du Web est alors anticipée et jugée par Todd comme l'apogée dystopique du capitalisme, et que la désaffection sensible que l'univers virtuel engage, ou encore, la transcendance vers laquelle il tend, opposée aux « visions du monde autochtones » qui s'ancrent à l'instar dans des rapports d'interconnexions et de constellations (comme corps et esprit, humain et

¹⁹⁸ Jarrett Martineau et Eric Ritskes, « Fugitive indigeneity: Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 3, no. 1 (2014), p.X.

¹⁹⁹ Jolene Rickard, « First Nation Territory in Cyber Space Declared: No Treaties Needed », *CyberPowWow 2K* (2001), consulté le 3 avril 2022, <https://www.cyberpowwow.net/nation2nation/jolenework.html>.

²⁰⁰ Candice Hopkins, « Interventions in Digital Territories: Narrative in Native Web Media », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.135.

nature, individuel et collectif, réel et spirituel, etc.), souvent présentés sous l'égide « toutes mes relations », « all my relations », présage finalement une incompatibilité inévitable :

Cyberspace is here, though, as are native Indian people. In the to and fro of the times, the question is, Can native world-views – native life – find a place in cyberspace? Although native worldviews cannot be easily typified, it is fair to recognized that they embody the desire for harmony, balance and unity, because the universe is viewed and experience as a place of harmony, balance and unity. Within this world view, the individual is endowed with the freedom to express and experience singular emotions and thoughts, which are then shared with the community through narrative, ceremony and ritual – and this reflects the dynamic nature of the universe, of creation as harmonious, balanced and whole. How do these concepts fit into cyberspace when cyberspace has been created within societies that view creation and the universe so differently – one that created hierarchies of being that reinforce separation and alienation with one that seeks harmony and balance with the self and the universe?²⁰¹

Non pas absurde, poursuit Hopkins, la conception du Web qu'articule alors Todd reflète en fait cette époque précise où le cybernétique naissant est surtout incertain et spéculatif. Peu de personnes autochtones font alors réel usage du Web, et les réflexions sceptiques discutées par Todd sont bien plus présumées qu'observées, note Hopkins²⁰². Puis, en 2004, la perspective en est déjà tout autre : « Writing nearly 10 years later, I would say that [Native world views] have found a place in cyberspace »²⁰³, écrit-elle, tout en citant en exemple les projets *Native American Art Ressources* et *CyberPowWow*, discutés au chapitre 1. Le cyberspace a été et est occupé, transformé, subverti, approprié, réinventé par les artistes autochtones, défend Hopkins²⁰⁴. Et à vrai dire, il l'a toujours été : « [Media] has been a significant tool of conveyance in a longstanding relationship between people, the cosmos, and the land », écrivent de leur côté Heather Iglorte (Inuk), Julie Nagam

²⁰¹ Loretta Todd, « Aboriginal Narratives in Cyberspace », dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Dana Claxton, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.183.

²⁰² Hopkins, « Interventions in Digital Territories: Narrative in Native Web Media » p.135.

²⁰³ Hopkins, p.135.

²⁰⁴ Hopkins, p.135.

(Métis, Allemagne, Syrie) et Clara Taunton²⁰⁵. Et les visions du monde autochtones en sont parties intrinsèques, ajoute Cheryl L’Hirondelle, les bases même, voire « les routes » :

Our connection to the land is what makes us Indigenous, and yet, as we move forward into virtual domains we too are sneaking up and setting up camp – making this virtual and technologically mediated domain our own. However, we stake a claim here too as being intrinsic part of this place – the very roots, or more appropriately *routes*. So let’s use our collective Indigenous unconscious to remember our contribution and the physical beginnings that were pivotal in how this virtual reality was constructed²⁰⁶.

De sorte que plutôt que de parler d’adaptation ou de transposition, qui supposerait cette idée selon laquelle les artistes autochtones se seraient accoutumé·e·s à la modernité technologique²⁰⁷, comme d’une innovation issue uniquement des sociétés occidentales, je souhaite aller dans le sens de ces artistes et autrices, et penser le cyberspace à la manière de Steven Loft, soit comme la continuité même de la pensée cosmologique autochtone : un modèle d’écologie des médias qui prend en compte les histoires, les traditions, les systèmes de communication, l’art, les terres et les cultures diachroniques des peuples autochtones de l’Île de la Tortue, de même que leur relation interdépendante, dans l’appréhension du paysage cybernétique :

If we, as Aboriginal people, see the “Internet” as a space populated by our ancestors, our stories, and, in a wider way, ourselves, then we must believe it existed before the actual realization of the technology. It is then, indeed, a “cyberspace,” attuned to, and inclusive of, our past memories, our epistemological concerns, and the culmination of lived experience²⁰⁸.

Compris comme une unité cosmologique, le Web s’extirpe alors de la perspective numérique limitative et rationnelle de l’Occident : il devient la manifestation symbiotique d’une manière de vivre et de penser durable et immémoriale, de la connexion entre toutes les choses. Il est un réseau vivant de réciprocité. Il est le médium discursif, imaginaire et iconographique incarné des

²⁰⁵ Igloliorte, Nagam et Taunton, « Indigenous Art: New Media and The Digital », p.7.

²⁰⁶ Igloliorte, Nagam et Taunton, p.7.

²⁰⁷ Julie Nagam, « Deciphering the Refusal of the Digital and binary Code of Sovereignty/Self-Determination and Civilized/Savage », dans « Indigenous Art: New Media and The Digital », sous la direction de Heather Igloliorte, Julie Nagam et Carla Taunton, *Public* 54, no 27 (2016), p.79–89. https://doi.org/10.1386/public.27.54.78_1.

²⁰⁸ L’Hirondelle, « Codetalkers Recounting Signals of Survival », p. 172.

épistémologies autochtones circulaires et relationnelles. Il est l'allégorie structurelle et ontologique de la pensée animiste, espace éther, interconnectionnel, où les êtres, les esprits, les idées et la terre coexistent simultanément de façon organique, sacrée et mouvante. « A truly networked way of being »²⁰⁹, comme l'affirme Maskêgon-Iskwêw.

Prenons par exemple l'œuvre fondatrice *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997)²¹⁰ [FIGURE 16], créée par Âhasiw Maskêgon-Iskwêw²¹¹. Regroupement de sons, de poèmes et d'images sur fond de navigation non linéaire, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* s'inspire de la toile d'araignée afin de métaphoriser la structure médiatique de l'espace web et la pensée ancestrale autochtone. D'abord, l'itinéraire subjectif qu'en fait chaque visiteur·euse invite à une expérience profondément interactive, où l'affect et l'intuition guident la compréhension sensorielle de l'installation URL. Concrètement, l'œuvre se compose de neuf canaux narratifs différents, introduits à l'aide d'une grille d'images abstraites et saturées aux titres variés qui évoquent les notions de territoire, de relation, de monde naturel : « Underwater Time », « Dawning of Seventh Fire », « Invasion », « Spirits bring Gift », etc. Ces titres, parfois anglophones, parfois cris, sont lus sous forme de bandes sonores et accompagnent chacun des canaux d'une manière fragmentaire et poétique. Puis, chaque canal emmène l'utilisateur·trice dans un itinéraire contingent, sans début ni fin, où poèmes et images s'entrecroisent afin de créer des environnements méditatifs et lyriques.

²⁰⁹Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.191.

²¹⁰ Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/>. [partiellement en ligne].

²¹¹ En date du 5 mai 2022, l'œuvre est toujours diffusée en ligne, de manière presque intacte, bien que certaines pages, comme la page d'accueil, et d'autres contenus multimédias jadis intégrés soient dysfonctionnels. En 2012, l'œuvre est revisitée à travers une nouvelle installation web créée par Sheila Urbanoski, webmestre du site initial, et Archer Pechawis, sous l'URL suivant : <https://lovingthespider.net/>. En plus de présenter les réflexions intimes de ces deux artistes au sujet de Maskêgon-Iskwêw ainsi qu'à l'égard de l'œuvre originale, *Loving the Spider* invite les visiteur·euse·s à laisser un commentaire, poursuivant ainsi de manière assez littérale le dialogue entamé par Maskêgon-Iskwêw plus de 15 ans plus tôt.

Si bien que la navigation profondément diachronique et non hiérarchique de l'œuvre, soutenue par l'hyperlinéarité structurelle du Web, produit un réseau de relation et de sens inédit : *isi-pikiskwêwin-ayapihkêsîsak* est l'incarnation même de la régénération de sens et de la mouvance : chaque expérience de l'œuvre est différente, et les perceptions continuent. De plus, l'araignée, présentée ici de manière iconographique, mais aussi symbolique, ajoute une lecture additionnelle à l'œuvre. L'araignée, emblème de l'énergie féminine et de la création ultime, fait office de page d'accueil²¹² et de repère conducteur : elle est « flèche » directionnelle au bas de chacune des pages, de même que le centre ultime de la toile hypermédiatique, celui où tous les canaux se rejoignent, où on est renvoyé même, lors d'inactivité²¹³.

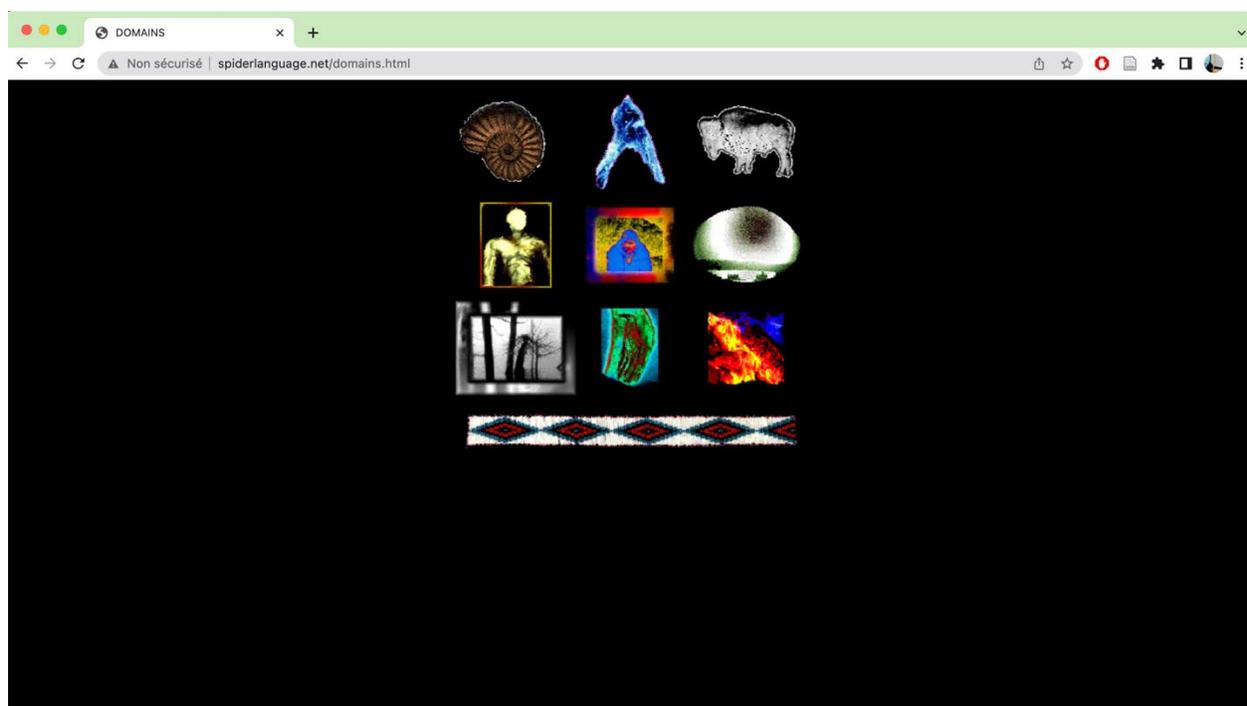


FIGURE 16 : Capture d'écran, Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, *isi-pikiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), « Domains », 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/domains.html>

²¹² Malheureusement hors-ligne au moment d'écrire ces lignes, le 29 mars 2022.

²¹³ Dans son article « Go Away, Water!: Kinship Criticism and the Decolonization Imperative », Justice renvoie lui aussi à la figure de l'araignée et à son âme communal pour illustrer la notion de kinship.

À travers l'œuvre URL, l'araignée est matériellement et métaphoriquement la guide rythmée de tous les parcours, le point signifiant initial, et sa présence est ubiquitaire, même infinie : « The spider, as he is called, that is the one who is the net-maker, who never exhausts his twine », peut-on lire sur l'une des pages du site web²¹⁴.

D'un autre côté, les textes, rédigés par quatorze auteur·trice·s collaborateur·trice·s²¹⁵ [FIGURE 17] et affichés sur les différentes pages web qui façonnent la toile URL, abordent le rapport à la terre et la vie urbaine dans une perspective somatique et affective. Ils sont évocateurs et intimes, et dévoilent des descriptions cadencées à la fois littérales et figurées qui transmettent au·à la visiteur·euse des sensations complexes : odeurs, mélodies, souvenirs, tensions, rêve, etc., lesquelles engagent automatiquement celui-ci dans un processus de mémoire et d'imagination. Ces récits, en quelque sorte passagers et suspendus, témoignent concurremment d'une violence coloniale brute et d'une résilience sensible – d'ailleurs interprétée par l'icône récurrente du bison –, et dégagent une sensation à la fois troublante et perméable de laquelle le·la visiteur·euse ne peut se détourner.

*Watch the shadows grow to cover their eyes
spreading softly across their burning skin.
Watch their flesh dissolve
until your tears blind you
and your crying throat threatens to choke off the air.
Witiko screams with laughter and tears up the world
Witiko's gift is the wind
It lifts the boys out and away
rising through the black sky
and condenses them softly into the furious brilliance of the moon.
Safe and luminous,*

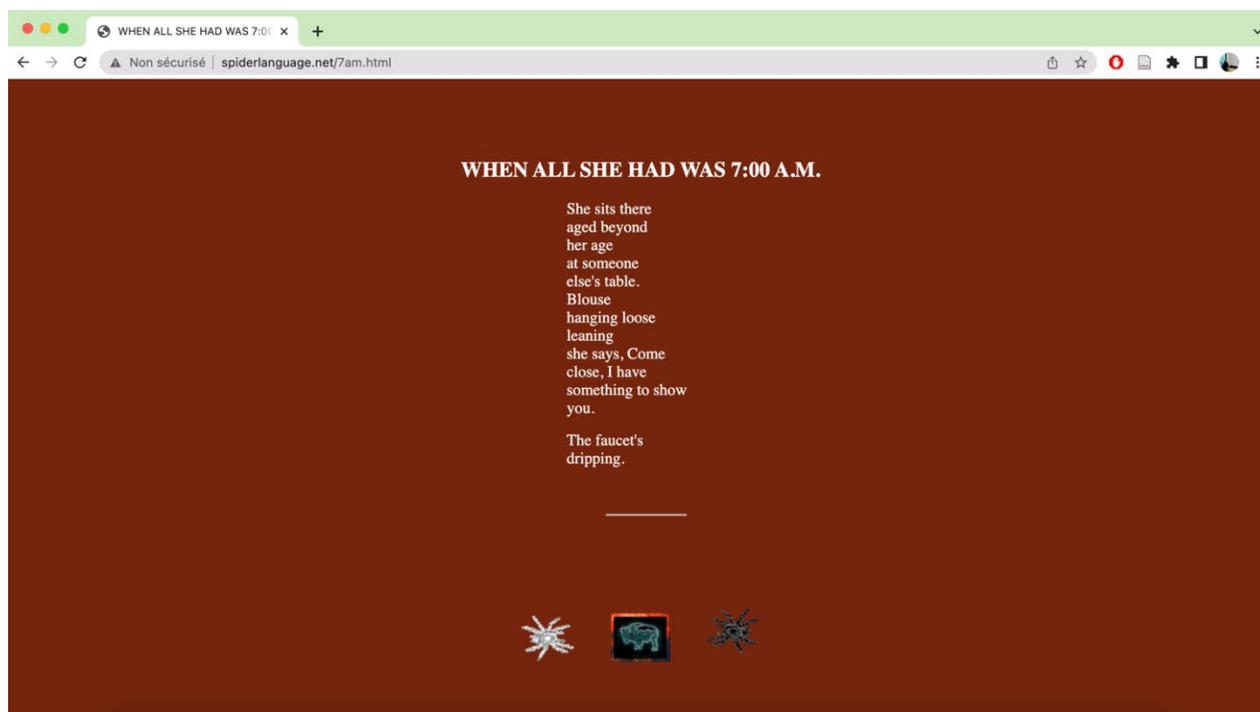
²¹⁴ Maskêgon-Iskwêw, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), « First People », consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/firstpeople.html>.

²¹⁵ Áhasiw Maskêgon-Iskwêw, Cheryl L'Hirondelle, Lynn Acoose, Joseph Naytowhow, Elvina Piapot, Sylvain Carette, Sheila Urbanoski, Russell Wallace, Richard Agecoutay, Mark Schmidt, Greg Daniels, Chris Kubick, Anthony Dieter et Gregory Hoskins.

*they finally shine.
That peaceful, cold shining
that throbs and resonates
Singing in our hearts
because that light is made of the souls
of all the dead children²¹⁶.*

Sur la page intitulée « statement », Maskêgon-Iskwêw aborde d'ailleurs cette question en déclarant vouloir, à travers la création de cette œuvre, célébrer la vie et l'existence de ceux ayant survécu, de même que celle de ceux ayant péri, par la mise en scène de paradigmes historiques et spirituels issus des cultures contemporaines des Premières Nations :

This project is not intended to add to sociological theories about these issues. Its process of creation has been a difficult and often intensely personal examination that owes a great deal to memory, dreams, stories, songs, family and community. It avoids conventional morality and social analysis in favour of creatively honouring those who have achieved the miracle of survival in the face of inhuman odds, and those who have not. For many of the artists it has also involved negotiating the risky and sometimes dangerous balance between loss and hope²¹⁷.



²¹⁶ Maskêgon-Iskwêw, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), « Children », consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/children.html>.

²¹⁷ Maskêgon-Iskwêw, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997), « Statement », consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/ahasiw-statement.html>.

FIGURE 17 : Capture d'écran, Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsisak* (1996, 1997), « 7 a.m. », », 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/7am.html>

Chaque texte, chaque récit est la communication puissante d'une histoire individuelle et collective, qui, comme l'écrit Linda Tuhiwai Smith, fait sens grâce à la transmission de savoirs et de valeurs qu'elle engage : « The story and the story teller both serve to connect the past with the future, on generation with the other, the land with the people and the people with the story »²¹⁸. La poésie, qui renvoie à une pluralité d'interprétations de même qu'à la vitalité interdépendante et souveraine de toutes ces entités sans visage là raconté·e·s (humains, animaux, esprits, territoires, etc.), nourrit la nature profondément réseautique de l'œuvre. Et dans sa capacité à faire l'utilisation des fonctionnalités du Web de façon à mettre en relation la pensée animiste avec une transmission de savoirs fluide, réciproque et intemporelle, l'œuvre *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsisak* est finalement l'expression harmonieuse des langues et des traditions autochtones des plus médiatique et directionnelle²¹⁹. Elle est autodétermination intime et collective, en plus de se révéler comme une expérience visuelle et sonore cosmologique unique.

2.2.2 PRÉSENCE ET FUGITIVITÉ EN LIGNE : RÉFLEXIONS SUR LA RÉALITÉ ET LA SPATIALITÉ DU WEB

The Indigenous aesthetic will become stronger in direct proportion to the oppressions of the colonizers²²⁰.

— Victor Masayesva

The Indigenous aesthetic – like each unique tribal language – is not a profane practice, a basic human protocol, or merely a polite form of etiquette and transaction, but rather it is the language of

²¹⁸ Smith, « Research through Imperial Eyes », p.146.

²¹⁹ Voir Maracle, *Memory Serves* (2015), pour explorer cette notion de la direction plus en profondeur.

²²⁰ Masayesva, « Indigenous Experimentalism », p.176.

intercession, through which we are heard by and commune with the Ancients. Indigenous culture – not popular culture- will continue to dominate the North American continent as the clearest manifestation of its soul. Indigenous iconography will influence future generations and will continue to be reinterpreted by artists yet to be born. Even as ghosts, the Indigenous people of the Americas pervade and fill the continent’s imaginative spaces, exactly like the winds that blow freely over national borders²²¹.

— Victor Masayesva

Pour la chercheuse américaine Linda Leung (Angleterre, États-Unis), le Web se distingue des autres médias contemporains grâce au contexte croisé et unique de production et de consommation qui lui est inhérent²²². C’est-à-dire que la technologie essentielle à la consommation, comme l’ordinateur, les navigateurs web, et l’accès à Internet, est également celle qui est nécessaire à sa production et à sa distribution. Le·la producteur·trice est consommateur·trice, et le·la consommateur·trice est ou *peut être* producteur·trice – bien que ces deux actions nécessitent des capacités numériques différentes, prend-elle soin de souligner. De cette façon, parce que le Web est susceptible de se modifier à travers un engagement qui varie selon l’humeur, l’âge, la littératie numérique acquise, la classe sociale, l’héritage culturel et même l’intention de l’utilisateur·trice, pour ne nommer que ces facteurs-là, la consommation même du Web est production, poursuit Leung. Son interactivité subjective, qui se révèle à travers les parcours asymétriques, non séquentiels et partiels de chacun·e, provoque une interconnexion consommation/production inévitable et entrelacée. Une interdépendance obligée : la navigation en ligne est nécessairement conversationnelle, et positionne l’utilisateur·trice dans une relation affective, visuelle et discursive,

²²¹ Masayesva, « Indigenous Experimentation », p.177.

²²² Linda Leung, *Virtual Ethnicity: Race, Resistance and the World Wide Web*, Londres : Angleterre : Routledge, 2017, p.59, <https://doi.org/10.4324/9781315234991>.

qui lui est propre vis-à-vis l'œuvre et l'artiste de l'œuvre. Et alors que le Web se révèle comme un environnement dans lequel « le réel et le virtuel ne s'excluent pas mutuellement, mais où le premier se joue dans le second »²²³, ajoute l'auteurice, il se doit d'être appréhendé comme un lieu de lutte ou d'action bien plus que d'évasion (ou de transcendance, pour revenir à Todd) ; comme un lieu inédit de négociation entre pouvoir(s) et résistance(s)²²⁴. Ainsi, sans entrer dans la question de « l'authenticité »²²⁵ ou même dans celle des identités performées en ligne²²⁶, sans quoi, je m'éloignerais du présent argument, je pense que de poser la pensée « réelle » du « virtuel », et que de considérer l'influence du « virtuel » sur le « réel », ouvre la voie à une compréhension libératrice de cette mutualité manifeste.

À ce titre, en discutant de *CyberPowWow*, Candice Hopkins pose les mêmes constats, affirmant que puisque chaque site web, chaque page web créée par un·e artiste autochtone renvoie à des personnes, à des communautés, à des traditions et à des histoires qui sont « réelles », le Web, certes virtuel, est un lieu, un espace, un environnement, un univers d'une « réalité » immuable²²⁷ :

What makes the [*CyberPowWow*] successful is not the virtual gathering, but the physical gathering of people at different real world sites during the two days when the “powwow” takes place. Throughout all of the gatherings that I have personally participated in, there have been constant reminders of real places, of lived experiences. One of the first questions I am always asked upon logging on – even though I am represented by an avatar in cyberspace – is where I am located, and where I am from. In the end *CyberPowWow* is not an experience of shedding identity, but an exercise in reaffirming it²²⁸.

²²³ Leung, p.13. Ma traduction.

²²⁴ Leung, p.13.

²²⁵ Voir à ce sujet Bronwyn Carlson, Michelle Harris et Evan Poata-Smith, « Indigenous identities and the politics of authenticity » (2013).

²²⁶ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988), p.519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>.

²²⁷ Hopkins, « Interventions in Digital Territories: Narrative in Native Web Media », p.135.

²²⁸ Hopkins, p.136.

Reaffirming it. (Ré)Affirmer. Y être. Voilà, il me semble, le point charnière de la problématique que je pose ici : à savoir que si les artistes autochtones participent d'une décolonisation du Web, c'est bien parce qu'ils y sont, et que leur présence en ligne, que *being Indigenous*²²⁹ en ligne – « thinking, speaking and acting with the conscious intent of regenerating one's indigeneity » – exprime une affirmation continue et expérientielle de la vie autochtone qui réfute l'étreinte coloniale, qu'elle soit numérique ou d'occupation. En étant présents sur le Web, les artistes autochtones contribuent « réellement » à son écriture, à son élaboration, à son imagination. Et les espaces sécuritaires, interconnectés, inconditionnés et évolutifs qui y sont là construits et surtout vécus, animés et guidés par les vies, les histoires, les philosophies et les langues autochtones sont des oppositions tangibles et vivantes face à la praxis monolithique oppressante : ils sont territoires autochtones.

Justement, alors que la terre est au cœur de la souveraineté et de la connaissance autochtone, la question de l'art en ligne exige une attention particulière au regard de ses potentialités de libération en termes spatiales. D'une part, comme nous le démontre Mishuana Goeman (Tonawanda Band of Seneca), parce que le territoire, en tant qu'aménagement impérial, dans sa forme « foncière », propriétaire, matérielle même, est une construction inévitablement structurante de la pensée dominatrice coloniale, laquelle permet d'occulter totalement le rapport affectif, identitaire, discursif, spirituel et de réciprocité que les populations autochtones nourrissent avec la terre, en plus de justifier leur effacement physique et violent de ces frontières dont iels sont natif·ve·s et les gardien·ne·s²³⁰ ; et d'autre part, tel qu'articulé par l'autrice américaine Marisa

²²⁹ Taiaiake Alfred et Jeff Corntassel, « Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism », *Government and Opposition* 40, no 4 (2005), p.614, <https://doi.org/10.1111/j.1477-7053.2005.00166.x>.

²³⁰ Mishuana Goeman, « Land as Life », dans *Native Studies Keywords* sous la direction de Stephanie Nohelani Teves, Andrea Smith et Michelle Raheja, Tuscon, Arizona, États-Unis : University of Arizona Press, 2015, p.71–89.

Elena Duarte (États-Unis), du fait que les infrastructures mêmes des TCI sont précisément installées sur les territoires ancestraux autochtones et facilitées grâce au savoir traditionnel de même qu'à la délocalisation impériale de ces communautés²³¹. Dans ce contexte, le Web, occupé comme un espace de résurgence et de vie par les artistes autochtones, est l'affirmation d'une politique spatiale souveraine qui surpasse et déconstruit inéluctablement la politique territoriale ou matérielle impériale. Il est « fugitif », soulignent les auteurs Jarrett Martineau et Eric J. Ritskes (Canada), c'est-à-dire capable de « créer un ailleurs dans l'ici ; un présent futur au-delà des limites imaginatives et territoriales du colonialisme »²³² :

The fugitive aesthetic is not an abdication of contention and struggle; it is a reorientation toward freedom in movement, against the limits of colonial knowing and sensing. It seeks to limn the margins of land, culture and consciousness for potential exits, for creative spaces of departure and renewal. Indigenous art not only confronts and reveals structures of power and the failures of settler colonialism (which is evidenced by the continuing presence of Indigenous peoples), it fights to realize Indigenous alternatives²³³.

À savoir que non seulement l'art en ligne autochtone marque une présence qui perdure, voire une « visibilité dissidente »²³⁴, pour reprendre les mots de Martineau et Ritskes eux-mêmes, mais il témoigne aussi d'un refus créatif, transversal et fertile de la délimitation statique et géopolitique coloniale. En fait, l'art en ligne autochtone jouit de l'impunité frontalière du Web d'une manière littérale : il est le symbole de l'échec territorial propriétaire, et atteste de la génération persistante de lieux d'identité et de savoirs dynamiques et dissimilaires, sensibles et vivants, ancrés dans la pensée ancestrale et vivante de ces communautés. Grâce aux alternatives autodéterminées et incarnées qu'il engage, mais aussi, par les réseaux sensibles et tracés numériques qu'il dévoile et

²³¹ Maria Duarte, *Network Sovereignty: Building the Internet across Indian Country (Indigenous Confluences)*, Washington, District of Columbia, États-Unis : University of Washington Press, 2017.

²³² Martineau et Ritskes, « Fugitive indigeneity: Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art », p.IV.

²³³ Martineau et Ritskes, p.IV.

²³⁴ Martineau et Ritskes, p.V. Ma traduction.

qui soutiennent la génération de nouvelles cartographies signifiantes en ligne tout comme hors-ligne. « [...] there are no reservations in cyberspace »²³⁵, écrivait Lewis à l'ouverture de *CPW04* en 2004, « No Treaties Needed »²³⁶, déclare Jolene Rickard quelques années avant.

De ce point de vue, le même Internet, que plusieurs pages Instagram comme @decolonial.meme.queens²³⁷ exploitent allègrement de manière humoristique et thérapeutique, est un exemple éloquent de ces parcours décoloniaux pouvant être générés à partir du et sur le Web, grâce à une politique spatiale autochtone. Le mème, composition de texte et d'image partagée essentiellement sur les réseaux sociaux, dans sa nature profonde, incarne l'association et la transmissibilité même, en plus de s'inscrire explicitement dans la circulation informative des TCI. Il est le symbole ultime et contemporain de la connaissance partagée, du récit commun propagé à travers le temps et l'espace : le mème, en une seule image, a la capacité unique de signifier et de transporter de manière presque illimitée une histoire ou une émotion à la fois familière et aspirée. De fait, le mème, dans sa formalité créative, discursive et réseautique, représente aussi pour les artistes autochtones une forme de conversation subversive qui s'ancre dans un partage massif expressément communal et résurgent. En fait, en tirant profit du Web, de sa culture et de ses fonctionnalités techniques afin de susciter de nouveaux dialogues ancrés dans des repères autant intimes que collectifs, les mèmes autochtones établissent et alimentent des discours et des parcours volontairement alternatifs, un « ailleurs » rhétorique, itinéraire et représentatif.

²³⁵ Jason Edward Lewis, « Terra Nullius, Terra Incognita », *CPW04* (2004), consulté le 6 mai 2022, https://www.cyberpowwow.net/cpw04_text.html.

²³⁶ Rickard, « First Nation Territory in Cyber Space Declared : No Treaties Needed ».

²³⁷ DMQ (decolonial.meme.queens), Instagram, consulté le 3 avril 2022, <https://www.instagram.com/decolonial.meme.queens/>.



FIGURE 18 : DMQ (@decolonial.meme.queens), « smooth 🌈 », Instagram, 9 janvier 2022, 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/CYhUJ6CPRbC/>



FIGURE 19 : DMQ (@decolonial.meme.queens), Sans texte, Instagram, 2 mai 2019, 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/Bw-pkGgFpwh/>

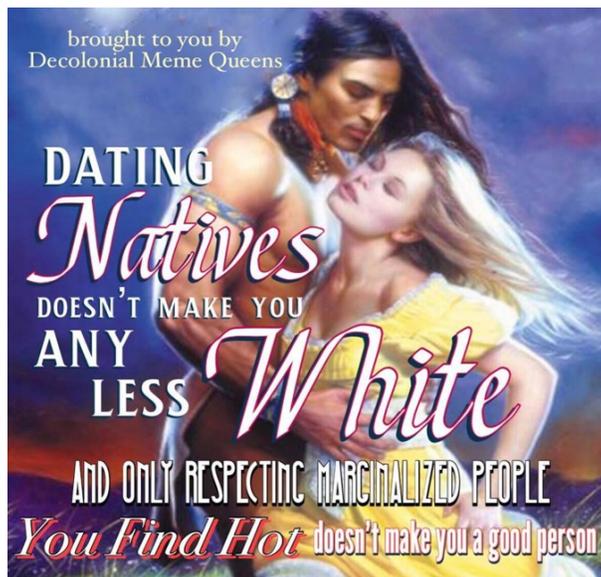


FIGURE 20 : DMQ (@decolonial.meme.queens), Sans texte, Instagram, 3 février 2019, 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/BtcJmwFSl6/>

Ils permettent la diffusion, la réception et la reconnaissance instantanée de contenus mobiles autodéterminés et (ré)appropriatifs : microagression, langue, tradition, satire, symbole, trauma intergénérationnel, colonialisme systémique, récit sacré, etc., lesquels résonnent en dehors et au-delà d'une délimitation spatiale arbitraire. Comme en abordant la question de la disparition des langues [FIGURE 18] et des cultures [FIGURE 19] autochtones au profit de celles du colonisateur. Ou encore, en se moquant des « settler moves to innocence »²³⁸ [FIGURE 20] et de la culpabilité blanche [FIGURE 21].

²³⁸ Tuck et Yang, « Decolonization Is Not a Metaphor ».



FIGURE 21 : DMQ (@decolonial.meme.queens), « 🤔🤔 », Instagram, 4 décembre 2018., 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/Bq-czxlFxfz/>

Et, en créant des circuits identitaires et des narratifs intercommunautaires et interculturels qui propagent une vision et des récits autochtones indépendants sur le Web, les mêmes autochtones participent alors de la conception de paysages résurgents numériques : « From the routes that crisscross the vast expanses of Turtle Island, to our stories, rituals, and ceremonies, to our various sign technologies, these conceptual maps have provided a direct link between the past, present, and future »²³⁹, écrit Steven Loft.

*

Sans conteste, le Web est un environnement des plus paradoxaux. D'un côté, symbole ultime de la pensée évolutive, rationnelle, économique et scientifique occidentale. Et de l'autre, lieu de vie éther, sensible, anti disciplinaire, insondable. Ainsi, si sa démocratie initiale en a fait un lieu inédit de luttes, de créations et d'interactions, il reste que le Web renouvèle aussi en ligne des

²³⁹ Loft, « Mediacosmology », p.178.

dispositions coloniales, hégémoniques, qu'il importe de reconnaître et de combattre dans l'appréhension de ses potentialités de libération.

La notion de « divide », de « fracture », est souvent instrumentalisée par les forces coloniales de peuplement dans une stratégie de conquête, d'enlèvement et de fragilisation. Sans compter que la logique coloniale, afin d'asseoir sa domination, s'inscrit assidument, perpétuellement, structurellement et didactiquement comme l'unique logique envisagée. Comme l'absence de choix. Comme la seule méthode possible. Pourtant, tel que nous le rappelle Cheryl L'Hirondelle, la « fracture », comparable à une ligne de fuite, incarne aussi un panorama fleurissant de potentialités, un chemin de rencontre contingent qui, en dehors d'un schème de rupture, marque plutôt la continuité, l'illimité :

A “divide” evokes many different concepts and images. It is at once the opposite of taking away of multiplication, and it is the colonial tactic of gaining and maintaining power also know as a strategy of “divide and conquer.” However, to many Native people, a “divide” also refers to the beautiful vistas and intricate landscapes of the geological term that connotes watersheds, ridges of land between two drainage basins, and/or that of the grandiosity of a continental divide²⁴⁰.

La « fracture », pensée par les artistes autochtones comme un point d'ouverture et de liberté, dévoile un espace limitrophe et alternatif où la résistance et l'existence peuvent être pensées conjointement.

Par son interaction participative, horizontale et réseautique inhérente, son ubiquité ainsi que son amplitude cosmologique, l'art en ligne est un exemple fort des potentialités agentives, imaginatives, discursives et représentatives qui relèvent de la création sur le Web. Puis, en y articulant des territoires narratifs et significatifs propres à leur conception du monde distincte, les artistes autochtones révèlent finalement la « direction créative »²⁴¹ qui les anime, et participent

²⁴⁰ L'Hirondelle, « Codetalkers Recounting Signals of Survival », p.172.

²⁴¹ Maskêgon-Iskwêw, « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art », p.191.

d'un mouvement de résurgence multifocal de décolonisation. En investissant le Web dans une visée expressive, les artistes autochtones expriment leur survivance immuable. Leur souffle intarissable, leur présence singulière et insurrectionnelle.

CHAPITRE 3 : *SALUT L'INTERNET* (2018) : JOURNAL D'UNE

RECHERCHE-CRÉATION

L'imaginaire fabuleux qui émane de la pensée mythologique, des légendes et récits que l'on attribue aux temps anciens, y trouve une temporalité actuelle et des transpositions joyeuses dans les possibilités exploratoires des nouvelles technologies de réseautage d'icônes et d'animation. Art dans l'Internet sans altération des identités autochtones ? Univers chamaniques et artistiques ? Le temps le dira. À coup sûr cependant, l'émerveillement, l'ingéniosité et le talent s'y métamorphosent en autant d'œuvres singulières qui composent cette fascinante et expérimentale exposition lancée à la fois en ligne sur le site de Galerie Galerie et à la fois comme moment fort du Gala Méritas, édition 2018 à l'Institution Kiuna. C'est en ce sens que ce projet est absolument porteur d'émancipation et d'avenir par l'art en communautés et dans les nouveaux réseaux²⁴².

— Guy Sioui Durand

Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (*Salut l'Internet*) est un projet en ligne de cocréation, désormais archivé, dont j'ai dirigé la mise sur pied au cours de l'hiver 2018 à l'Institution Kiuna, en collaboration avec onze étudiant·e·s autochtones du cours « Initiation à l'art moderne et contemporain autochtone », sous le mentorat de Guy Sioui Durand. D'abord ateliers de création web, c'est à travers la diffusion d'une exposition collective en ligne sur la plateforme de Galerie Galerie (www.galeriegalerieweb.com), du 3 au 20 mai 2018, que le projet s'est finalement déployé, mettant à l'honneur les installations URL imaginées et réalisées par les étudiant·e·s lors de nos différentes rencontres.

| [Archive en ligne du projet](#) |²⁴³

²⁴² *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018) », PDF, consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegalerieweb.com/wp-content/uploads/2018/08/salutinternet.pdf>, p.2.

²⁴³ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018). Consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegalerieweb.com/archives/salut-l-internet/>. [archive].

Lorsque j'ai entamé l'écriture de la présente recherche, je n'étais pas convaincue de l'idée d'y intégrer ce chapitre. Je voyais l'exposition *Salut l'Internet* comme un projet singulier, à part entière, qui, bien que communiquant avec les thèmes de la présente démarche, demeurait distinct dans ses orientations et son déploiement. Aujourd'hui, l'inverse me semble impensable, car *Salut l'Internet* est et demeure la perspective initiale de même que le pivot directionnel de ce mémoire. De plus, comme le défend Linda Tuhiwai Smith, « il existe divers moyens de diffuser les connaissances et de faire en sorte que la recherche atteigne les personnes qui ont contribué à son élaboration. Deux moyens importants abordés par la recherche scientifique sont le « compte rendu » [...] et le « partage des connaissances. Ces deux moyens supposent un principe de réciprocité et de retour d'information »²⁴⁴. Dès lors, j'aborde ce chapitre en ce sens. Car à vrai dire, je suis allochtone et la publication de ce mémoire n'a de résonance que s'il contribue aux individus de qui il relève.

Inspirée par l'approche que David Gaertner (Canada) décrit dans « Narrative Tectonics : A settler scholar in Indigenous Studies »²⁴⁵, la présentation de *Salut l'Internet* m'amène aussi à témoigner et à attester de ma position de chercheuse allochtone de manière plus directe, en partageant d'un côté les motivations qui ont influencé cette recherche, et de l'autre, l'autoréflexion qui m'a menée à la prise en compte de ce projet à titre d'objet d'étude. Ainsi, avant toute chose, il me semble nécessaire de me nommer, personnellement et professionnellement, de même que d'identifier le chemin m'ayant menée jusqu'à la réalisation de ce projet, puis plus tard, à la rédaction de la présente recherche. De le comprendre. Non pas parce qu'il est unique ou remarquable. Ni pour m'en déresponsabiliser, ou dans le but de me dissocier de cette identité coloniale que j'incarne et que je porte. Mais bien pour la reconnaître, et pour me positionner en

²⁴⁴ Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*, p.16. Ma traduction.

²⁴⁵ Gaertner, « Narrative Tectonics: A Settler Scholar in Indigenous Studies », *Novel Alliances: Allied Perspective Littérature, Art and New Media*, 1 août 2014, consulté le 1 mai 2021, <https://novelalliances.com/2014/08/01/narrative-tectonics-a-settler-scholar-in-indigenous-studies/>.

relation à cette dernière. Pour la critiquer même, toujours avec ce désir de favoriser une autoréflexion et de nourrir un(des) autoquestionnement(s) permettant d'assurer une direction d'analyse, d'étude et d'écriture qui soit éthique et utile à la recherche entourant l'art en ligne autochtone, et surtout, aux communautés que cela concerne. Pour sa part, Gaertner réfère à l'autrice Joy Harjo (Muscogee) pour introduire la notion d'auto-identification en tant que « bon protocole », nécessaire à l'atteinte de la souveraineté²⁴⁶. Comme le mentionne Gaertner, d'après Harjo, c'est par l'auto-reconnaissance de nos identités que nous pouvons pointer leur existence et donc en assurer la pérennité. Raconter son histoire, ajoute-t-il, c'est aussi en comprendre la mouvance, et reconnecter avec les intentions initiales de ses engagements de manière à en réviser la pertinence. Bien que continu, c'est un travail fondamental à l'établissement d'une éthique de travail qui soit bienveillante :

It is a freeing realization to recognize that identity is in motion (however slowly), but it doesn't release us from the responsibility of self-assessment or the obligation to probe our own privileges and motives—in fact, it highlights that identifying ourselves should be a persistent practice, one that we regularly revisit in our work and community engagement²⁴⁷.

Ces idées en tête, je n'ai eu de choix que de m'arrêter, d'y réfléchir. Quelle était mon intention initiale ? Quelle est-elle maintenant ? Et quelles conclusions peut-on tirer de l'intégration d'un projet de création à une démarche plus grande de recherche ?

Les pages qui suivent racontent d'abord mon parcours jusqu'ici, à cette rédaction. Elles sont personnelles, voire intimes, mais leur valeur réside dans les liens qu'elles tissent entre cette recherche, moi-même et les communautés dont il est question ici. Elles permettent d'abord d'insuffler une direction à ce travail. De le nommer. De l'identifier. Les pages qui suivent permettent également la mise en contexte de la présente recherche-crédation, par l'articulation d'une

²⁴⁶ Gaertner, « Narrative Tectonics: A Settler Scholar in Indigenous Studies ».

²⁴⁷ Gaertner, « Narrative Tectonics: A Settler Scholar in Indigenous Studies ».

vision rétrospective de la collaboration ainsi que d'une analyse formelle des œuvres en ligne diffusées alors. Finalement, les pages qui suivent servent de bilan. Elles permettent d'établir une compréhension circulaire de ma démarche en lien avec les intentions de recherches et les observations analytiques présentées précédemment, et de poser des constats au regard du processus de réciprocité qui a permis non seulement de diriger la réalisation du projet, mais aussi, cette rédaction plus approfondie.

3.1 MISE EN CONTEXTE

Mon parcours universitaire débute en 2012, alors que j'entreprends des études en sciences politiques à l'Université Laval, dans la ville de Québec. Deux ans plus tard, après avoir obtenu un certificat de 1^{er} cycle, et n'étant pas totalement stimulée par le sujet de mes cours, je décide de m'installer à Tiohtiá:ke | Mooniyang | Montréal, et d'intégrer le programme d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Durant mon baccalauréat, je m'intéresse particulièrement à l'art contemporain ainsi qu'aux pratiques dites « politiques ». Puis, en 2015, dans le cadre d'un cours d'été, j'ai l'opportunité de visiter la célèbre Biennale d'art contemporain de Venise. Je découvre là-bas une richesse artistique sans pareil, dont l'envergure me bouleverse et me touche profondément. Je suis subjuguée par le travail de ces artistes originaires de partout dans le monde, par leurs discours respectifs et les dialogues pluralistes qui s'articulent à travers leur mise en dialogue. Il faut dire que cette 56^e édition a pour thème *Tous les futurs du monde*, et que l'évènement met plus que jamais en évidence la relation qu'entretiennent les artistes avec l'état actuel des choses, et l'art avec les enjeux mondiaux contemporains. Je me rappelle être troublée par la manière dont ces créateur·trice·s conversent autour des notions de capitalisme, de gouvernement, de conflits sociaux et écologiques, et je suis frappée par la volonté du commissaire Okwui Enwezor d'investir politiquement cet évènement de renommée internationale. De ce

voyage, je retire une curiosité encore plus forte envers les pratiques engagées, ainsi qu'un réel intérêt pour les questions décoloniales. Une volonté aussi, d'y participer. En 2016, alors que je termine mon baccalauréat, et bien que je n'aie pas de plan établi concernant mon avenir professionnel et académique, cet état d'esprit continue de m'habiter. Fortement même. À cette période, un nouveau programme interdisciplinaire de 2^e cycle en études autochtones à l'Université de Montréal est créé : le D.E.S.S. en récits et médias autochtones. Instinctivement, ce D.E.S.S. m'apparaît comme un moyen de me doter de savoirs ciblés et théoriques décoloniaux, mais surtout, comme une opportunité d'apprentissage exceptionnelle où développer des compétences de collaboration décoloniales. Encore plus, puisque le programme comprend également un cheminement pratique, comme la réalisation d'un projet de création, j'y vois une réelle possibilité d'engagement.

Au cours de la même période, je commence aussi à m'impliquer au sein de la plateforme d'art en ligne Galerie Galerie, que je cofonde avec deux autres collègues et amies : Sophie Latouche et Gabrielle Bernatchez. Galerie Galerie représente alors pour nous trois un lieu florissant où les initiatives artistiques entourant le Web sont explorées et mises de l'avant. L'OBNL est fondé comme un espace de présentation et de création d'art en ligne, qui se manifeste notamment via le www.galeriegalerieweb.com, et à travers la réalisation d'expositions en ligne ponctuelles. Dès le départ, la plateforme se veut accessible, décentralisée, et prend racine dans un besoin instinctif de diffusion. L'idée ? Créer un endroit qui soit non seulement en marge des institutions, mais surtout concret, utilitaire, et qui encourage une appropriation agentive de l'Internet ainsi qu'une présence créative en ligne : pour et par le web. Dans cette logique, le mandat de l'organisme s'articule dès le départ à travers une volonté de déjouer les limitations convenues du milieu de l'art, non seulement en soutenant des pratiques qui sont vues comme « moins nobles », mais aussi par l'élaboration d'un lieu expérimental et réflexif qui est libre, ouvert, alternatif ; où les discours

pluriels sont encouragés, et valorisés. C'est qu'en effet, et comme nous l'avons vu précédemment, le format de l'exposition en ligne comporte des particularités singulières qui font de lui un véhicule crucial de création et de consommation artistiques uniques : l'intimité de l'écran et du spectateur, son caractère subversif et ubiquitaire, sa désinstitutionnalisation ainsi que la relation intrinsèque qu'il entretient avec les enjeux sociopolitiques du numérique.

Si je parle de Galerie Galerie, c'est qu'à l'hiver 2017, alors que j'intègre le D.E.S.S. en études autochtones de l'Université de Montréal, je suis fortement nourrie par cette plateforme qui occupe désormais une grande partie de mon temps. Les deux projets me semblent alors indissociables : le D.E.S.S. devient une source immense d'apprentissages, et Galerie Galerie, un canal d'expression et de communication, un outil pratique, engagé, en plein éveil, où je m'épanouis créativement. Mes intentions sont alors les suivantes : joindre ces deux points réflexifs et réaliser un projet de création à travers lequel, moi, Marie-Charlotte, serait commissaire d'une exposition d'art en ligne, regroupant des artistes autochtones invité·e·s à développer une problématique donnée entourant leur pratique respective. Mais, quelque chose cloche : malgré une volonté sincère, mon approche est volatile et désancrée.

À vrai dire, au fil de mon parcours en études autochtones, je développe un sentiment de malaise vis-à-vis ma position de *settler scholar*. Je prends conscience de mon intérêt naïf pour les théories décoloniales, n'ayant jamais réellement critiqué, de manière réflexive ni pratique, le rapport de force dans lequel je me situe. Progressivement, j'entame une remise en question qui deviendra fondamentale à la direction que prendra ce projet. Mon intention évolue, et prend tranquillement racine dans la nécessité d'établir un rapport critique et de mutualité envers les études autochtones de même qu'avec les communautés concernées. Je comprends alors l'utilité d'un « bon protocole », pour en revenir à Harjo. Je comprends la pertinence de l'auto-identification, celle de soulever les idéologies coloniales qui m'imprègnent. Je comprends que c'est l'unique façon de

se déconstruire, de se réorienter, de faire mieux. Puis, je pense à la notion d'atelier : c'est qu'en effet, dans le concept d'ateliers, il y a aussi tout ce rapport inévitable entre le « je » et le « nous », lequel invite à une production conjointe de la connaissance et de la création. L'atelier invite aussi à l'exploration, à l'essai-erreur, à la recherche et à l'approfondissement, et donc, à la mutualisation des savoirs.

À ce moment-là, j'ai beaucoup entendu parler de l'Institution Kiuna. Bien que je n'y sois jamais allée, je vois en Kiuna un potentiel collaboratif riche. Je suis aussi animée par l'idée d'aller à la rencontre d'individus ne s'identifiant pas nécessairement comme artistes, y voyant là un terrain fertile où explorer l'appropriation d'outils numériques et web de manière à insuffler en ligne des manières subjectives d'être, de penser et de faire. Par le biais d'un contact personnel, je communique avec Guy Sioui Durand, sociologue de l'art Wendat réputé, qui s'avère aussi être professeur d'histoire de l'art Kiuna. Je lui propose de travailler de pair avec moi, ce à quoi il répond favorablement. Tout de suite, Guy voit dans le projet de création un grand potentiel d'apprentissage et de collaboration. Il devient mon lien médiateur auprès de ses étudiant·e·s, et m'accorde le temps et l'espace nécessaires afin d'établir des liens relationnels avec iels. Au fil des semaines qui suivent, nous nous entendons pour intégrer des ateliers de création au cours 520-20p-AT « Initiation à l'art moderne et contemporain autochtone », dont il a la charge la session suivante, à l'hiver 2018. Les ateliers deviennent ainsi partie prenante du cursus pédagogique planifié. Le projet se veut évolutif, organique, et l'expérience des étudiant·e·s, le point central du travail créatif ainsi que l'action dirigeante de celui-ci. Avec *Salut l'Internet*, les étudiant·e·s de Kiuna s'approprient l'univers web et défendent la validité de leur voix, de leur expérience et de leur individualité autochtone.

C'est ainsi qu'à l'hiver 2018, sous l'égide de Galerie Galerie, j'engage une réflexion collective sur la place et l'influence qu'occupent l'Internet et les nouvelles technologies dans nos vies actuelles avec onze étudiants Innus, Atikamekw, Waban'Akis et Eeyou Itshees de Kiuna. De

ces ateliers de création découleront l'exposition en ligne collective *Salut l'Internet*, laquelle devient symbolique d'une relation de réciprocité, de mutualité, de partage de connaissances, où l'expérience même des étudiant·e·s est la forme comme le contenu du projet.

3.2 LES ATELIERS

Janvier 2018 : accompagnée de ma collègue Sophie Latouche, je me rends à un premier rendez-vous, alors que les étudiant·e·s de Guy se sont déplacé·e·s à Tiohtiá:ke | Mooniyang | Montréal pour visiter l'exposition *Teiakwanahstahsontéhrha' | Nous tendons les perches* de l'artiste Skawennati²⁴⁸. Ce premier contact se veut un moment de rencontre. Nous leur présentons notre plan : réaliser une série d'ateliers de création desquels émergera une exposition collective en ligne. Nous leur faisons part de notre désir de les accompagner dans la création d'œuvres URL. Nous leur parlons, entre autres choses, d'art web, de discours non institutionnels et du potentiel subversif d'Internet auquel nous croyons fermement. De notre volonté d'établir une relation réciproque et ouverte, fertile à l'affirmation créative de chacun·e, ainsi que de notre souhait sincère de les accompagner dans la réalisation d'œuvres web à leur image, mettant en lumière un langage qui est le leur. Plus précisément, les objectifs du projet sont alors présentés comme tels :

- Engager une réflexion collective et individuelle concernant Internet et les nouvelles technologies ;
- Favoriser l'échange d'idées et d'expériences ;
- Initier les étudiants à la création numérique au moyen de différentes plateformes et outils ;
- Stimuler l'expression individuelle et collective via l'utilisation d'outils numériques innovants ;

²⁴⁸ VOX, « Skawennati. Teiakwanahstahsontéhrha' | Nous tendons les perches », consulté le 21 mai 2021, <http://centrevox.ca/exposition/skawennati-teiakwanahstahsontehrha-nous-tendons-les-perches-exposition-jeunesse/>.

- Démystifier l'art numérique et l'art web : amener les étudiant·e·s à s'approprier les nouvelles technologies de manière unique, individuelle et constructive ;
- Accorder une légitimité et une visibilité aux expériences, aux perceptions et aux expressions de chacun ;
- Participer à la mise en œuvre d'un projet collectif qui soit porteur d'une affirmation identitaire.

De plus, afin de nourrir le processus de réflexion, les questions suivantes sont posées :

- Quel(s) rapport(s) existe-t-il entre ces outils numériques, virtuels et médiatiques (sites web, réseaux sociaux, téléphone cellulaire, jeux vidéos, etc.) et nos relations humaines et sociales, notre mode de vie, notre façon de voir et de vivre les choses ?
- Quelle en est notre utilisation ? Pourquoi ? Y a-t-il des liens à faire entre les notions d'identité, de territoire et d'appartenance et ces outils/notre utilisation de ces outils ?
- Comment peut-on les utiliser pour s'exprimer, pour qu'ils deviennent des outils d'agentivité ?
- Doivent-ils être perçus comme quelque chose de positif ou encore comme quelque chose de négatif ?

L'emphase est mise sur une approche personnelle. Il n'y a pas de bonnes réponses, leur assure-t-on. Les œuvres seront les vôtres, et leurs récits, ceux que vous souhaitez exprimer.

Au cours des mois suivants, cinq séances d'ateliers de création ont lieu. Nos rencontres se déroulent à Kiuna, à Odanak. Entre le laboratoire informatique, les tirages aux cartes mémorables de Guy Sioui Durand et le shaputuan de l'école, des contextes relationnels et féconds se tissent. Les étudiant·e·s sont d'abord initié·e·s à deux outils web gratuits de création en ligne, soit à

NewHive²⁴⁹, une plateforme qui permet de créer des collages sur le Web de manière hyper intuitive, puis à Tinkercad²⁵⁰, une application dédiée à la conceptualisation 3D. Toutefois, c'est plutôt à partir d'Adobe Photoshop que sont conçus les croquis d'installations web, par la suite intégrés en ligne, soit codés au www.galeriegalerieweb.com par l'équipe de Galerie Galerie. La raison est simple : entre la planification des ateliers et la réalisation de ceux-ci, la maintenance de NewHive est suspendue, et oblige à une reconsidération des outils de travail initialement envisagés. Images trouvées, photographies, hyperliens, vidéos, GIFs, captures d'écran, textes, bandes sonores, dessins : tous les matériaux sont bons pour une composition à la fois subjective et créative. Tout au long des ateliers, les étudiant·e·s sont également invité·e·s à remplir différentes fiches questionnaires qui font office de guides réflexifs et artistiques. Elles servent ainsi de structures et d'encadrements à la démarche artistique de chacun.

3.3 L'EXPOSITION

Du 3 au 20 mai 2018, l'exposition collective *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* est présentée publiquement sur la plateforme en ligne de Galerie Galerie. Le projet web bilingue regroupe les œuvres de Fanny Niquay (Manawan), Gabby Petiquay (Manawan), Gérald-Junior Dubé (Manawan), Joey Labbé (Uashat), Jonah Névashish (Manawan), Kanessa Michel (Maliotenam), Laura Fontaine (Maliotenam), Sigwanis Lachapelle (Odanak), Tiffany Guanish (Uasha), Yoan Jerome (Maliotenam) et Julie Gauthier André (Matimekush) sous l'URL www.galeriegalerieweb.com/salutlinternet. Le projet est aussi présenté à Kiuna lors du Gala

²⁴⁹ NewHive, www.newhive.com. [hors-ligne]

²⁵⁰ Tinkercad, consulté le 3 mai 2022 <https://www.tinkercad.com/>.

méritas 2018, qui, chaque année, met à l'honneur et récompense le travail engagé des étudiant·e·s du collège.



FIGURE 22 : *Salut l'Internet, Kwei pamikikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « Page d'accueil », 3 mai 2018

La page d'accueil [FIGURE 22] est divisée en deux parties. À gauche, un court énoncé de mise en contexte apparaît à l'écran, avec comme arrière-plan un paysage graphique donnant à voir un horizon tissé d'arbres. Un hyperlien « En savoir plus! » y est aussi intégré, lequel nous redirige vers un document PDF au contenu plus détaillé. Le PDF [ANNEXE 1] agit à titre de catalogue d'exposition, et regroupe un texte commissarial rédigé par Galerie Galerie, un éditorial signé Guy Sioui Durand, ainsi que la liste des œuvres faisant partie de l'exposition, chacune d'elles accompagnée du nom de l'artiste et de sa nation d'appartenance, de l'année de création de l'œuvre ainsi que d'une courte notice descriptive. À droite de la page d'accueil, les noms de tou-te-s les artistes apparaissent en blanc sur fond rouge vif. Les noms, qui sont aussi des hyperliens permettant

d'accéder à l'URL distincte de chaque œuvre, sont positionnés de manière à constituer un cercle animé, qui tourne sur lui-même en continu, lequel n'est pas sans rappeler la roue de médecine, telle qu'on la retrouve au sein de différentes épistémologies autochtones de l'Île de la Tortue. Ici, le cercle renvoie au symbole cyclique de la vie et à l'interconnectivité physique, émotionnelle, spirituelle et mentale qui unit les acteur·trice·s du projet. Il évoque un lien relationnel de respect entre les artistes, entre iels et leurs ancêtres. Entre les savoirs et les héritages qu'iels portent fièrement et subjectivement, et leur pensée contemporaine ici mise en scène à travers ce projet collectif web. Les couleurs rouge, jaune, blanc et noir qui priment sur cette page d'accueil renvoient elles aussi à la figure sacrée de la roue, tandis que la couleur verte, les sapins, le ciel bleu et le feu en GIF animé sont des symboles graphiques de l'importance de la nature au sein des épistémologies autochtones.

Les œuvres, elles, prennent des apparences et des récits variés. Certaines sont animées, interactives, tandis que d'autres invitent plutôt à la contemplation. Images et animations tirées du web, mémoires personnelles, dessins, etc., les collages numériques sont éclectiques et hétérogènes. Tous, cependant, expriment une affirmation autochtone claire, ainsi qu'une volonté de prendre la parole, de revendiquer une identité qui soit actuelle et souveraine.

Les installations URL de Gabby Petiquay et de Kanessa Michel appellent à l'imaginaire, au spectre d'un futur désiré, à l'émancipation personnelle. Les deux œuvres renvoient alors à une vie souhaitée, à une intention d'accomplissement, par la représentation d'un rapport identitaire autochtone qui s'inscrit dans une vision d'ouverture sur le monde. Dans *Un jour...* (2018) [FIGURE 23] Gabby Petiquay assemble une série de cartes du monde, de cartes postales et de timbres afin de dépeindre son envie profonde de voyager. Le titre évoque d'un côté l'aspiration, l'espoir d'une telle possibilité, et de l'autre, la finalité de celle-ci. « Un jour », j'irai voir le monde peut-on deviner, « un jour », j'aurai vu le monde.

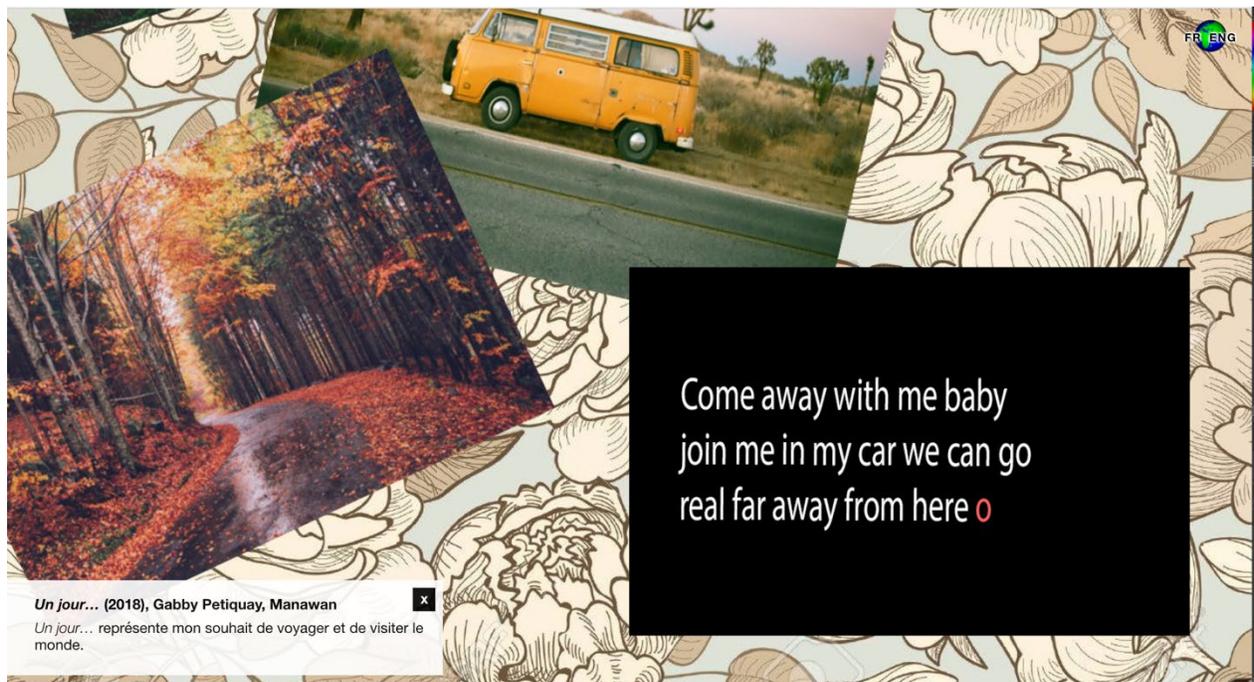


FIGURE 23 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Gaby Petiquay, *Un jour...* (2018), 3 mai 2018

Kanessa Michel, quant à elle, illustre dans *Au-delà de mes rêves les plus fous* (2018) [FIGURE 24] le chemin qu'elle s'est tracé. Prenant l'apparence d'une ligne du temps, l'œuvre suggère un itinéraire au cours duquel aspirations, défis et objectifs sous forme d'images, de logos, de pictogrammes, de textes et de symboles se mélangent. Kiuna apparaît comme le point de départ. S'en suit un enchaînement d'éléments : voyages, maison, études supérieures. Kanessa exprime ici son désir d'équilibre, de bien-être et de réussite. Des panneaux pointant dans des directions contraires soulignent d'ailleurs l'effort nécessaire à une telle réalisation. D'un côté, vers la gauche, l'une des flèches indique « Retourner d'où tu viens », de l'autre les énoncés « Améliorer ta vie » et « Succès » montrent la voie à emprunter.



FIGURE 24 : Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018), Kanessa Michel, *Au-delà de mes rêves les plus fous* (2018), 3 mai 2018

Tiffany Guanish et Julie Gauthier André y vont aussi de leur bagage individuel et partagent à travers leurs œuvres web des photographies qui leur sont chères pour témoigner de la relation fondamentale qui existe pour elles entre territoire et identité. Les souvenirs choisis mettent en scène des paysages vastes : couchers de soleil, étendues d'eau et sols enneigés à perte de vue. De telle façon que les œuvres permettent la transposition de ces lieux physiques en de nouveaux territoires hybrides, en ligne, marqués par l'expérience subjective de celles les ayant vus se déployer. Ici, la nature se métamorphose en matérialité digitale, et l'installation web permet non seulement la réinterprétation de ces environnements, mais aussi leur perpétuité virtuelle. Guanish, par exemple, avec *Collection of memories* (2018) [FIGURE 25], utilise une navigation à l'horizontale afin de construire un panorama coloré qui se déroule vers la droite. À l'aide d'images tirées de photographies personnelles qu'elle fusionne l'une après l'autre, l'artiste envoûte le·la visiteur·euse dans une sorte de parcours linéaire. De cette scène paradisiaque émane un sentiment de quiétude :

« ce sont des endroits où on se sent bien »²⁵¹, note d'ailleurs Guanish en parlant de ses photographies prises lors de différents voyages sur différents territoires, témoignant ainsi de son rapport sensible vis-à-vis ces endroits capturés.

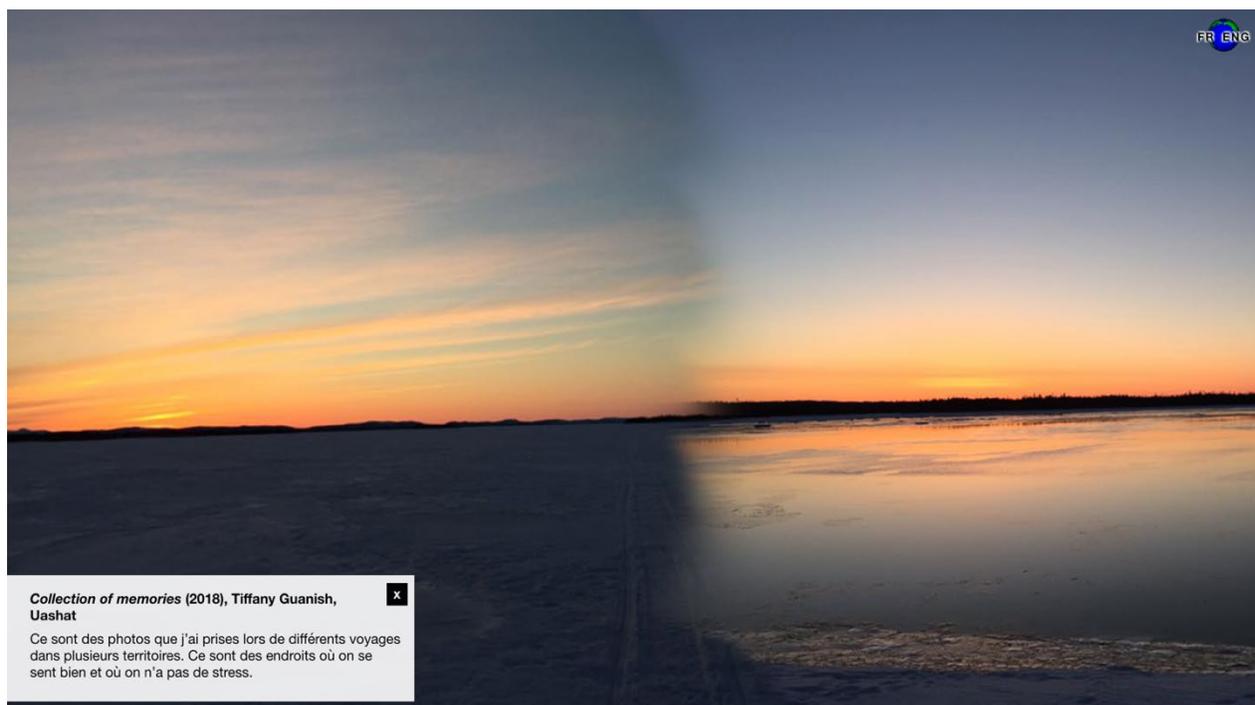


FIGURE 25 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Tiffany Guanish, *Collection of memories* (2018), 3 mai 2018

Pour sa part, Julie Gauthier André utilise la page web de *Un voyage dans le pays de nos ancêtres* (2018) [FIGURE 26] comme un canevas pour y représenter un pèlerinage qui lui est commun et vital. Des photos prises par l'artiste Innue lors d'une excursion hivernale de plusieurs jours sont positionnées en arrière-plan, et permettent en effet de commémorer ce chemin parcouru autrefois par ses ancêtres. D'autres symboles s'y ajoutent, comme une figure de loup et d'ours qui amplifient une compréhension spirituelle de l'œuvre. L'artiste superpose également des traces de pas rouges

²⁵¹ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018) », p.4.

sinueuses pour diriger le·la visiteur·euse vers le bas de la page web, en simulant ainsi une idée de trajet, même de cheminement : « Les pas de pieds de couleur rouge ont rapport à mon évasion dans les temps anciens et font ressortir le message que je veux exposer »²⁵², écrit Gauthier André.

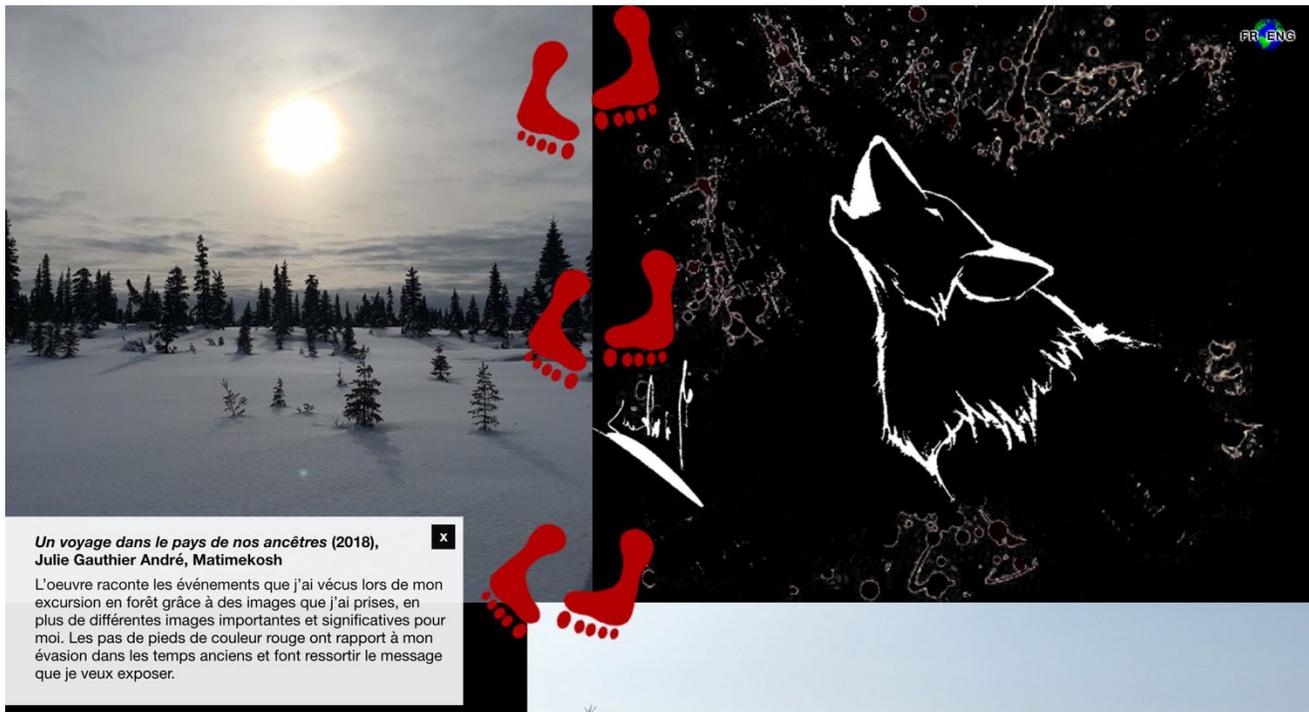


FIGURE 26 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Julie Gauthier André, *Un voyage dans le pays de nos ancêtres* (2018), 3 mai 2018

D'autres œuvres appellent plutôt à la satire, voire au mème. L'utilisation de représentations issues de la culture de l'image sur le web et de la consommation de masse permet la création de symboles critiques, humoristiques ainsi qu'un renversement narratif. Avec *Happy Little Indian* (2018) [FIGURE 27], Jonah Névashish (Manawan) se joue des stéréotypes perpétués entourant l'autochtonie en se les appropriant de manière ironique et ludique à l'aide de métaphores tirées de

²⁵² *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018) », p.4.

la culture populaire. Le visage iconique de Robert Norman Ross dit Bob Ross, pinceau à la main, apparaît au centre de la page web.



FIGURE 27 : Salut l'Internet, Kwei pamikikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018), Jonah N wwashish, Happy Little Indian (2018), 3 mai 2018

Pourtant, se dessine sur la toile positionnée à sa gauche non pas l'un de ses typiques paysages idylliques de peinture à l'huile donnant à voir « l'Amérique », mais bien un niais bonhomme allumette, formé à l'aide de traits minimalistes de type *Paint*. Revêtant une coiffe d'un chef traditionnel, une pipe fumante animée et un tambour à la main, le personnage simpliste, brut, incarne visiblement une figure essentialiste et archaïque de l'Autochtone. Jonah, dans la notice descriptive de l'œuvre, explique :

Dans certains pays, plusieurs personnes pensent que les Amérindiens de l'Amérique sont comme dans les films où ils fument le calumet comme une habitude de vie, qu'ils portent

toujours la coiffe d'un chef et qu'ils jouent du tambour toute la journée. Pourtant, c'est tout le contraire, et ça prouve qu'ils ne connaissent pas la signification de ces derniers²⁵³.

Un encadré noir « censored » est aussi placé là devant les supposées parties génitales du protagoniste. De cette mise en scène, on comprend la condamnation que fait l'artiste de la censure dont ont été et sont victimes les Autochtones, notamment au « Canada ». Le symbole, qui souligne une impression de nudité, renvoie aussi à cette image coloniale du « sauvage ». L'utilisation du collage numérique, quant à lui, sert de ciment à l'artiste, et permet la construction d'un tableau des plus absurdes.

De la même façon, à travers son œuvre *Les Amérindiens selon Internet* (2018) [FIGURE 28], Laura Fontaine (Maliotenam) utilise des GIF colorés aux allures de Pocahontas pour subvertir les représentations factices des femmes autochtones qui circulent massivement sur Internet. Les éléments choisis sont positionnés sur la page web de manière que l'utilisateur·trice défile longuement, comme pour en incarner l'étendue infinie et d'autant plus risible. De plus, l'esthétique choisie est incontestablement kitsch. Brillants, couleurs vives et joues roses véhiculent un sentiment de mauvais goût, de superflu même, qui souligne l'allure romanesque et objectivante des animations choisies. « L'œuvre de Fontaine nous montre comment la culture populaire a absorbé des symboles reliés à différentes spiritualités pour en faire un mélange épars de loups, de capteurs de rêves, de plumes et de corps féminins évacués de toute signification profonde », souligne Alexandra Tremblay dans la fiche répertoire de l'exposition qu'elle signe sur la plateforme du Laboratoire NT2 de l'UQAM²⁵⁴.

²⁵³ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet (2018) », p.4.

²⁵⁴ Alexandra Tremblay, « Salut l'Internet- Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet - Kway Internet », Répertoire des arts et littératures hypermédias du Laboratoire NT2, 15 mai 2018, consulté le 17 mai 2021, <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/salut-linternet-kwei-pamikicikopitcikan-kuei-anite-ka-tapishimitishunanut-hello-internet>.

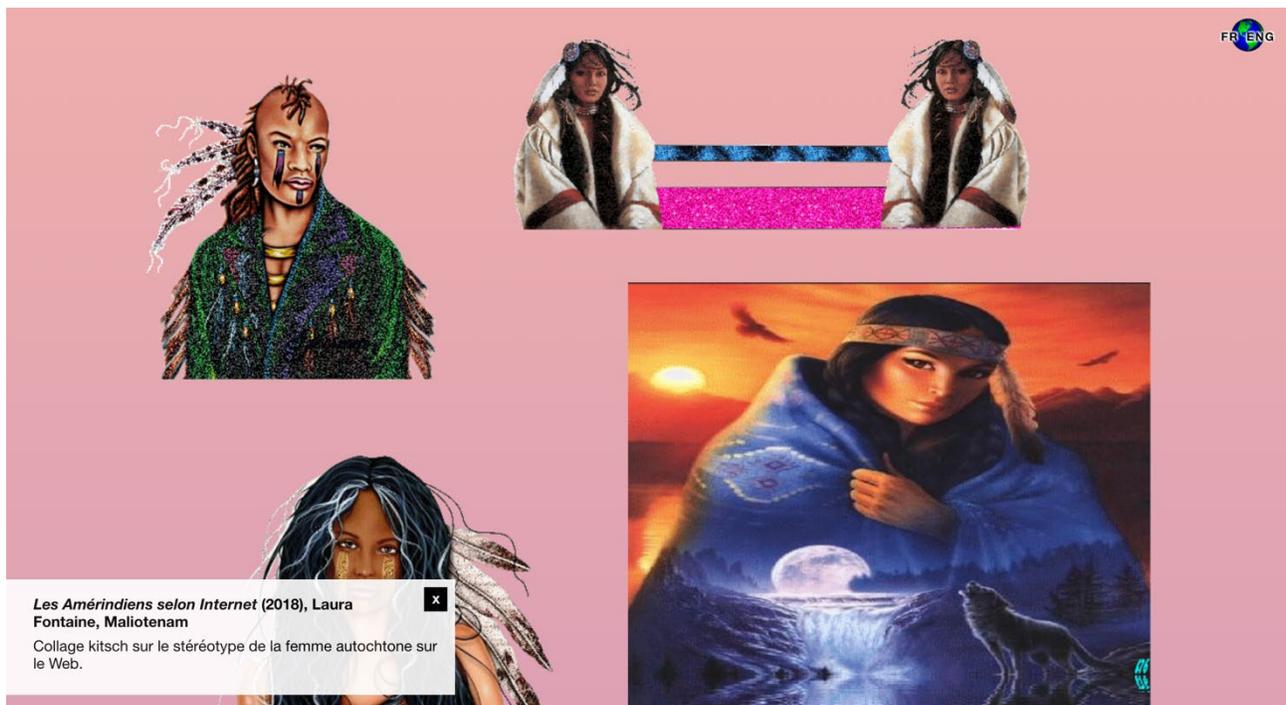


FIGURE 28 : *Salut l'Internet*, *Kwei pamikikopitcikan*, *Kuei anite ka tapishimitishunanut*, *Hello the Internet*, *Ashkennon'nia Internet*, *Kway Internet* (2018), Laura Fontaine, *Les Amérindiens selon Internet* (2018), 3 mai 2018

Puis, la musique *a capella* qui joue au moment d'ouvrir la page web vient accentuer de plus belle cet écart latent entre l'imaginaire colon ici reproduit et l'existence factice des personnes autochtones. En effet, comme le note Tremblay, puisque cette mélodie est « hermétique aux allochtones qui visualisent l'œuvre [...] [l]a compréhension complète [de celle-ci] est impossible à ceux qui ne partagent pas les référents culturels de l'artiste ». Par des procédés tels que la recontextualisation et l'accumulation, Laura exploite une esthétique post-Internet pour critiquer les idéologies coloniales qui envahissent le Web, sensibiliser le·la visiteur·euse à une expérience qui est la sienne, et défendre une réhabilitation discursive de son identité de femme autochtone.

Par ailleurs, on retrouve aussi au sein des œuvres de Joey Labbé (Uashat) et de Sigwanis Lachapelle (Odanak) cette idée d'affirmation narrative, via une mise en relation d'éléments visuels, rhétoriques et symboliques aux références composites. Dans *Les oubliés* (2018) [FIGURE 29],

Labbé construit un tableau hypermédiatique amalgamant nature et technologie. Avec comme trame sonore des tambours vrombissants, communément appelés teueikan dans la culture innue, l'artiste introduit dans l'œuvre un lien de communication avec le monde invisible, et élabore de cette façon une scène intemporelle où aîné·e·s et contemporains se côtoient. « *Les oubliés* est une œuvre qui représente un monde de paroles entre le moderne et la vie traditionnelle »²⁵⁵, explique l'artiste dans la notice descriptive de la page web. Visuellement, l'horizon est dessiné à l'aide d'images de sapins et un ciel sombre inondé d'astres. À l'avant, trois silhouettes rouges (la couleur ici n'étant pas anodine) s'agglutinent autour d'un feu crépitant dont la tête est substituée par un écran d'ordinateur.

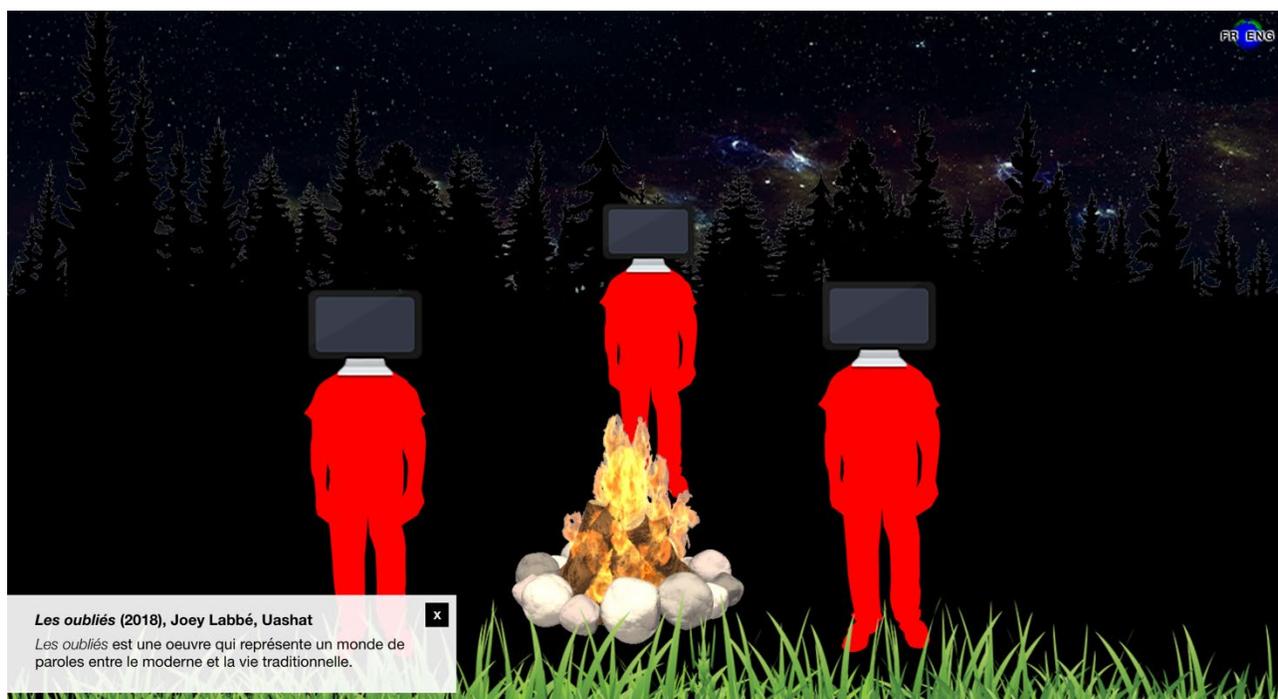


FIGURE 29 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Joey Labbé, *Les oubliés* (2018), 3 mai 2018

²⁵⁵ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018) », p.3.

Avec cette mise en scène, on comprend la volonté de l'artiste d'illustrer une expérience autochtone qui s'inscrit dans un rapport de continuité, et qui s'arrime aussi avec le monde technologique tel qu'on le connaît aujourd'hui. Par la juxtaposition d'éléments relevant plutôt des enseignements dits traditionnels, comme une connexion profonde à la nature, à ces symboles technologiques que sont les écrans, l'artiste défend alors un récit identitaire, d'appartenance, où tradition et nouveaux médias cohabitent, s'harmonisent et se répondent. Il fait aussi un pied de nez à une conception erronée des cultures autochtones qui suppose leur paralysie dans une temporalité du passé, déconnectée des savoirs traditionnels et mésadaptées à un mode de vie actuel. Le feu animé quant à lui, placé tout au centre de la page web, ajoute une seconde lecture au propos de l'artiste, tandis que son hyperlien redirige le·la visiteur·euse vers une courte vidéo YouTube²⁵⁶ tirée du film *Smoke Signals*²⁵⁷. Comme l'explique Tremblay :

Dans cet extrait [de près de 3 minutes], Victor Joseph apprend à Thomas Builds-the-Fire comment devenir un « real Indian » [en adoptant] une attitude stoïque et en laissant ses cheveux défaits. Le personnage fait ainsi référence au personnage autochtone masculin type, taciturne et sauvage, issu du cinéma hollywoodien. Le film se moque aussi à plusieurs reprises du film *Danse avec les loups* (1990) de Kevin Costner et de sa représentation du « bon sauvage »²⁵⁸.

Particulièrement connue, cette scène évoque de façon très littérale le cliché indien tel qu'il est entériné dans l'imaginaire américain : « You gotta look mean. You gotta look like a warrior. You gotta look like you just came back from killing a buffalo », lance sérieusement Victor à Thomas. « But our people were fishermen », répond Thomas. Ainsi, son intégration à l'œuvre *Les oubliés*

²⁵⁶ emeraldelizabet, « How to be a Real Indian », Youtube, consulté le 18 mai 2021, https://www.youtube.com/watch?v=5bctCV38FfU&ab_channel=emeraldelizabet.

²⁵⁷ *Smoke Signals* (ou *Phoenix Arizona* de son nom original) est une comédie américaine réalisée par Chris Eyre en 1998. Bien que les critiques à son égard soient mitigées, le film tire sa notoriété du fait qu'il est reconnu comme étant l'un des premiers longs métrage écrit, réalisé et produit par des autochtones à être vu par un public considérable aux États-Unis ainsi qu'à l'international.

²⁵⁸ Tremblay, « Salut l'Internet- Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet - Kway Internet ».

vient encore une fois appuyer l'intention de Labbé de défendre une représentation autochtone qui soit à la fois actuelle, souveraine et pérenne.

De son côté, Sigwanis Lachapelle utilise la page web pour y broser un portrait de son identité double. Née à Odanak, une communauté abénaquise située dans le Centre-du-Québec, Sigwanis entretient aussi des liens très forts et de parenté avec la Bolivie.



FIGURE 30 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Sigwanis Lachapelle, *Biculturelle* (2018), 3 mai 2018

Dans *Biculturelle* (2018) [FIGURE 30], l'artiste met en dialogue différentes images et animations reflétant l'une ou l'autre de ces cultures et construit ainsi un récit de connexion qui met en exergue les similarités entre les appartenances auxquelles elle s'identifie. Ici, nourritures, danses, illustrations et même clichés personnels s'entremêlent de telle façon que l'artiste en vient à dessiner une sorte de mosaïque qui s'apparente à un fil d'actualité minutieusement commissarié. En effet, alors que les couleurs, thématiques et styles s'harmonisent, se dégagent de l'installation en ligne

des airs de blogue personnel, où l'expérience subjective de l'artiste prédomine par le rapprochement formel et rhétorique de l'identité abénaquise et bolivienne qu'elle effectue.

En outre, certain·e·s artistes y vont plutôt de manière métaphorique, et se servent de l'installation en ligne pour incarner un héritage identitaire. Les œuvres deviennent alors de véritables allégories de transmission, porteuses d'un patrimoine identitaire où histoires, codes et savoirs conversent jusqu'à créer de nouvelles résonances dans l'espace web. Par exemple, avec *Nos racines* (2018) [FIGURE 31], Gérald-Junior Dubé (Manawan) suggère par une représentation figurative l'importance des notions ancestrales dans la définition des identités contemporaines autochtones.



FIGURE 31 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Gérald-Junior Dubé, *Nos racines* (2018), 3 mai 2018

Comme l'indique Tremblay, son œuvre « prend la forme de strates géologiques »²⁵⁹ qui se dévoilent à mesure que la page web est déroulée vers le bas. À l'arrivée, le cadre donne ainsi à voir un vaste ciel bleu ainsi qu'une mince bande de tourbe. La composition est simple, voire sobre. Pourtant, d'un défilement vers le bas émerge tout un univers abritant microorganismes, bulbes et pierres, qui suggère une fondation à la fois riche, profonde et structurante. « *Nos racines* évoque l'importance de l'héritage des anciens qui sont les racines qui nous supportent », explique l'artiste. En effet, en répliquant un sol fertile, Dubé fait valoir de manière très probante l'étendue de ces fondements intergénérationnels, ainsi que leur profondeur relationnelle. En ce qui concerne Fanny Niquay (Manawan), l'artiste transpose en ligne une collection d'images mettant en scène des savoir-faire et symboles traditionnels issus de la culture Atikamekw, et parvient ainsi à créer une sorte de lieu intemporel de résistance et d'affirmation, où spiritualité et virtualité s'entrelacent. Dans son œuvre, *Kaskinomasowin* (2018) [FIGURE 32], la matérialité numérique devient un canal alternatif de communication et de partage d'enseignements habituellement partagés à l'oralité, tels que la fabrication de canoës et la préparation du poisson pêché. D'ailleurs, c'est la forêt positionnée en arrière-plan qui imprègne la majorité de la page web, comme pour en signifier l'influence. Puis, d'autres éléments insérés expriment aussi la volonté de l'artiste de symboliser un endroit qui soit autodéterminé. En effet, loin d'articuler une histoire ancestrale désuète, l'œuvre travaille plutôt à la raconter et à en souligner l'actualité, comme en témoigne cette affiche délimitant la frontière sud du territoire ancestral Nitaskinan. Découlant de la déclaration de souveraineté Atikamekw du 8 septembre 2014²⁶⁰, ce panneau apparaît alors emblématique d'une affirmation territoriale et

²⁵⁹ Tremblay, « Salut l'Internet- Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet - Kway Internet ».

²⁶⁰ Radio-Canada, « Les Atikamekw marquent leur territoire », *Radio-Canada*, 8 septembre 2016, consulté le 21 mai 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/801903/manawan-obedjiwan-wemotaci-gouvernement-quebec-bioraffinerie-developpement-economique>.

culturelle atikamekw. De surcroît, en prenant racine dans la tradition, l'œuvre appelle à la pérennisation de l'histoire et à sa survivance. À son archivage même, mais surtout, à sa préservation.



FIGURE 32 : *Salut l'Internet, Kwei pamikikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Fanny Niquay, *Kaskinomasowin* (2018), 3 mai 2018

Et finalement, c'est par une décomposition visuelle que Yoan Jerome (Maliotanam) transmet au·à la visiteur·euse l'âme spirituelle et mythique de la Côte-Nord, ce territoire où il est né. Dans *Regard de Renard* (2018) [FIGURE 33], l'installation en ligne devient une personnification emblématique de cette région, tandis que des éléments fauniques et du terroir y sont intégrés, par exemple de la braise, des épines de porc-épic et une grande étendue de sable. Réunies de cette façon, ces symboles composent un portrait abstrait et évocateur du territoire, en plus d'en célébrer l'unicité. D'autre part, en mettant de l'avant le symbole du renard, dominant le centre de la page, Jerome fait ressortir l'esprit espiègle de l'animal. « Dans *Regard de Renard*,

l'animal représente la sournoiserie des regards extérieurs »²⁶¹, souligne-t-il. Avec cette œuvre, l'artiste dénonce les jugements entretenus à l'égard des personnes autochtones, ainsi que les comportements sournois des communautés blanches et dominantes qui contribuent à la destruction de leurs identités propres.



FIGURE 33 : *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), Yoan Jerome, *Regard de Renard* (2018), 3 mai 2018

3.4 BILAN

À ce jour, *Salut l'Internet* est et demeure, à mon sens, le point focal de la présente recherche : l'exposition en ligne est un exemple éloquent de l'appropriation du Web comme espace subjectif

²⁶¹ *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018) », p.5.

de création, mais aussi, des possibilités d'autodétermination et de décolonisation résultant d'une démarche de collaboration.

Animée et marquée par le contexte individuel et collectif des étudiant·e·s de Kiuna, de même que par leurs expériences identitaires et culturelles propres, *Salut l'Internet* se déploie comme une instrumentalisation du Web des plus résurgentes, comme l'expression singulière de la pensée critique et imaginative de chacun·e d'entre iels. Que ce soit par l'accumulation, l'humour, la réappropriation, le collage, ou encore, la métaphore, *Salut l'Internet* dévoile non seulement des œuvres enracinées dans une compréhension participative de l'espace Web, mais représente également un exercice conscient et dynamique de création, de partage et de mise en relation qui se joue des préceptes numériques et réseautiques, de façon à honorer et à transmettre la perspective singulière de chacun·e. De sorte que l'exposition en ligne incarne finalement une réciprocité immuable et circulaire: les œuvres s'imprègnent de la culture web en termes de formes, d'iconographies, de références, puis « autochtonisent » le Web par la manifestation d'épistémologies ancestrales et directionnelles qui témoignent de la survivance de ces histoires, savoirs, existences.

Par l'intégration de cette recherche-crédation au présent mémoire, je souhaite également attester des liens féconds et des connaissances sensibles qui peuvent émaner d'une approche conscientisée de responsabilisation, voire défendre leur pertinence académique. Qui a le pouvoir de parler? Et qui a le pouvoir de créer? Sans conteste, en articulant une pensée collective et autochtone à l'égard des mécanismes et des systèmes qui structurent le Web et les nouvelles technologies numériques, *Salut l'Internet* contribue finalement à l'élaboration de perspectives critiques et « alternatives »²⁶², pour revenir à Smith, qui encouragent la construction de territoires

²⁶² Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.40.

souverains autant en ligne qu'hors-ligne. Et en toute vérité, il y a quelque chose de profondément puissant dans cette idée d'investir des espaces coloniaux et institutionnels comme le Web et le milieu des arts actuels dans une visée d'usurpation et de résistance. Il y a quelque chose d'extrêmement puissant dans le principe de la collaboration, dans le renversement concret d'un rapport de force, le plus petit soit-il.

CONCLUSION

*There may be other ways to imagine cyberspace, not as a place
born of greed, fear, and hunger, but instead a place of
nourishment. A place where people can find their own dreams.
Not just fantasies of abandon, but dreams of humanity and of
ways to keep the land clean²⁶³.*

— Loretta Todd

Il est difficile d'imaginer une société comme le « Canada » sans l'omniprésence des technologies des communications et de l'information. Considérant que ces technologies, et particulièrement le Web, en plus de contribuer à la performance des institutions et des logiques de productivité, participent de nos vies contemporaines quotidiennes : connexions, données, fils de discussion, écrans, logiciels, médias sociaux, applications, etc. Considérant qu'elles jouent une influence déterminante, et définitivement grandissante sur nos modes de vies, sur nos manières d'être, de faire et de penser. Considérant qu'elles transforment nos échanges, nos relations voire la distance qui existe entre tout un chacun ; qu'elles invitent à de nouveaux lieux-territoires, avec leurs propres règles et leurs propres normes, qu'elles permettent aussi l'émergence de mouvements alternatifs et de cultures distinctes. Et surtout, considérant que le développement de ces dites technologies prend source dans des efforts gouvernementaux et commerciaux de défense, d'économie et de dominance des puissances de l'Ouest alors que, et tel qu'argumenté par Linda Tuhiwai Smith, la mondialisation de la science et de la culture occidentale ne cesse de les positionner comme le centre de la connaissance légitime, l'arbitre même de ce qui est perçu comme la vérité et la source du savoir ultime²⁶⁴. Il devient alors pernicieux d'assumer une idée de l'Internet et du cyberspace sans

²⁶³ Todd, « Aboriginal Narratives in Cyberspace », p.163.

²⁶⁴ Smith, « Colonizing Knowledges », p.67.

prendre en compte les motivations, méthodes et forces agentives qui ont appuyé (et appuient toujours) leur déploiement. Il devient alors nécessaire d'en dénoncer les biais, d'en pointer les structures de force et par le fait même, d'en valoriser les alternatives.

À mon sens, l'art en ligne demeure l'une des pratiques artistiques aux propriétés visuelles et discursives les plus inédites, à la fois ubiquitaire et *underground*. Ancré dans la technicité de nos vies actuelles, mais aussi délesté, en quelque sorte, des discours institutionnels. En ce sens, avec ce mémoire, j'ai souhaité contribuer, à ma hauteur, à la valorisation, à la visibilité d'une histoire de l'art encore trop peu étudiée qui témoigne de la force et de l'audace des artistes autochtones au « Canada » de manière unique. D'une histoire de l'art ponctuée certes, par l'omniscience du Web, mais surtout, par la force créative de ces artistes qui se jouent des, et s'immergent dans, les préceptes réseautiques afin de réclamer une souveraineté, une humanité, qui trop souvent, leur est niée. Prendre place.

Ne se réclamant pas d'une approche holistique, les pages qui précèdent s'inscrivent dans une démarche documentaire nécessaire, mais aussi ébauchée. Ainsi, je pense les précédents chapitres à la manière d'un travail en cours, amené à se peaufiner, à s'enrichir au fil du temps – à travers, qui sait, mes travaux ultérieurs ou ceux des autres. D'une part, parce que le présent contexte de recherche m'empêche de faire un portrait exhaustif et immuable de l'art en ligne autochtone – il y a tant d'autres œuvres et d'autres artistes dont j'aurai pu faire mention ici. D'autre part, parce que la recension régulière des manifestations d'art en ligne créées ou diffusées par des artistes autochtones, dû à l'éphémérité et au constant renouvellement des technologies du Web – dont j'ai moi-même fait l'expérience au cours de cette rédaction – m'apparaît comme un protocole essentiel à la pérennisation de la valeur didactique, artistique, et même technique de cet art. Également, du fait que la recherche en études autochtones, ou plus précisément, en art autochtone, bien que connaissant actuellement un essor notable, doit continuer à gagner en légitimité et en

reconnaissance. Puis, parce que je devrai moi-même certainement et éventuellement réviser mon propre regard, allochtone, académique, afin qu'il en garde résonance et bienveillance.

Avec ce mémoire, j'ai aussi souhaité collaborer à la consolidation de perspectives critiques entourant les mécanismes, discours, prédéterminations, savoirs et technicités inhérents au Web, et à la façon dont l'art, l'art en ligne plus précisément, peut être et est, à plusieurs égards, un moyen de résistance, un lieu de résurgences pour les communautés autochtones. C'est-à-dire qu'en participant activement et subjectivement à la construction du Web ainsi qu'à son développement, les artistes autochtones s'engagent dans la valorisation et la continuation des manières d'être et de faire autochtones en ligne, et s'inscrivent dans un mouvement de décolonisation et de résurgence, enraciné dans les technologies numériques et, plus précisément, web. Ainsi, que l'on considère une œuvre pionnière et très *low-fi* comme *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsîsak* (1996, 1997) de l'artiste Âhasiw Maskêgon-Iskwêw, ou encore les mèmes satiriques de @decolonial.meme.queens, le chapitre 2 a démontré comment, à travers des démarches artistiques éclectiques, mais surtout cosmologiques et fugitives, les artistes autochtones qui travaillent en ligne y consolident des espaces souverains et autodéterminés qui s'opposent et déconstruisent le contrôle colonial à la fois physique et imaginaire. Plus encore, l'intégration du projet de recherche-crédation *Salut l'Internet* à ces perspectives témoigne de la valeur théorique des savoirs identitaires et culturels de ces artistes, ainsi que de l'importance d'établir une agentivité relationnelle dans l'appréhension de démarches et de rencontres décolonisées.

Enfin, avec ce mémoire, j'ai souhaité participer à la création de ponts décoloniaux entre les études autochtones et le(les) milieu(x) des arts, car c'est là, il me semble, que résident toutes potentialités de souveraineté. C'est-à-dire dans la valorisation des relations d'engagement, de mutualité et d'éthique qu'amène la collaboration. C'est-à-dire à travers la remise en question et la déconstruction des hégémonies dominantes par la prise en compte des épistémologies autochtones

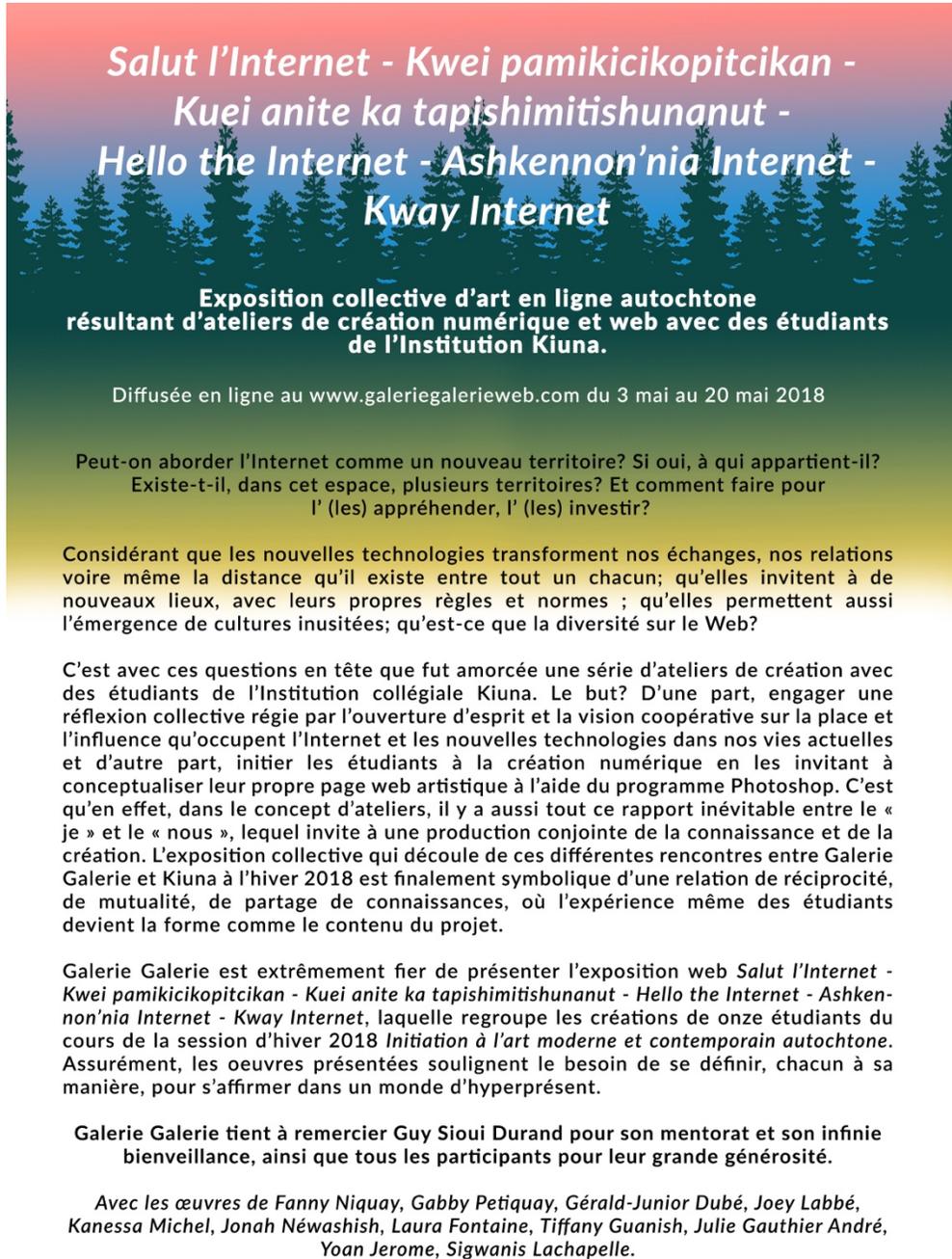
dans l'articulation des réalités qui leur sont propres. C'est-à-dire par la reconnaissance et la prise en compte de ces savoirs, créations, histoires « alternatives »²⁶⁵ au sein des cognitions académiques, artistiques, historiques. Car à vrai dire, ce sont aussi ces savoirs, créations, histoires « alternatives » qui permettent des manières « alternatives » de faire les choses. Qui permettent de transformer la pensée. De changer l'action. Et à Loretta Todd, qui, en 1996, demandait « What ideology will have agency in cyberspace? »²⁶⁶, je lui répondrai : assurément, les siennes, les leurs.

²⁶⁵ Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », p.40.

²⁶⁶ Todd, « Aboriginal Narratives in Cyberspace », p.154.

ANNEXE

ANNEXE 1: *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the In-ternet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018), « *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the In-ternet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018) », PDF, 5 pages, consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegaleriesweb.com/wp-content/uploads/2018/08/salutinternet.pdf>.

The image is a promotional poster for an online art exhibition. It features a background of a forest with evergreen trees under a blue sky. The text is centered and reads: "Salut l'Internet - Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet - Kway Internet". Below this, it states "Exposition collective d'art en ligne autochtone résultant d'ateliers de création numérique et web avec des étudiants de l'Institution Kiuna." and "Diffusée en ligne au www.galeriegaleriesweb.com du 3 mai au 20 mai 2018". The main text of the poster asks: "Peut-on aborder l'Internet comme un nouveau territoire? Si oui, à qui appartient-il? Existe-t-il, dans cet espace, plusieurs territoires? Et comment faire pour l' (les) appréhender, l' (les) investir?". It then discusses the challenges of digital technology and the role of the exhibition in fostering a collective reflection and shared knowledge.

**Salut l'Internet - Kwei pamikicikopitcikan -
Kuei anite ka tapishimitishunanut -
Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet -
Kway Internet**

**Exposition collective d'art en ligne autochtone
résultant d'ateliers de création numérique et web avec des étudiants
de l'Institution Kiuna.**

Diffusée en ligne au www.galeriegaleriesweb.com du 3 mai au 20 mai 2018

Peut-on aborder l'Internet comme un nouveau territoire? Si oui, à qui appartient-il?
Existe-t-il, dans cet espace, plusieurs territoires? Et comment faire pour
l' (les) appréhender, l' (les) investir?

Considérant que les nouvelles technologies transforment nos échanges, nos relations
voire même la distance qu'il existe entre tout un chacun; qu'elles invitent à de
nouveaux lieux, avec leurs propres règles et normes ; qu'elles permettent aussi
l'émergence de cultures inusitées; qu'est-ce que la diversité sur le Web?

C'est avec ces questions en tête que fut amorcée une série d'ateliers de création avec
des étudiants de l'Institution collégiale Kiuna. Le but? D'une part, engager une
réflexion collective régie par l'ouverture d'esprit et la vision coopérative sur la place et
l'influence qu'occupent l'Internet et les nouvelles technologies dans nos vies actuelles
et d'autre part, initier les étudiants à la création numérique en les invitant à
conceptualiser leur propre page web artistique à l'aide du programme Photoshop. C'est
qu'en effet, dans le concept d'ateliers, il y a aussi tout ce rapport inévitable entre le «
je » et le « nous », lequel invite à une production conjointe de la connaissance et de la
création. L'exposition collective qui découle de ces différentes rencontres entre Galerie
Galerie et Kiuna à l'hiver 2018 est finalement symbolique d'une relation de réciprocité,
de mutualité, de partage de connaissances, où l'expérience même des étudiants
devient la forme comme le contenu du projet.

Galerie Galerie est extrêmement fier de présenter l'exposition web *Salut l'Internet -
Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashken-
non'nia Internet - Kway Internet*, laquelle regroupe les créations de onze étudiants du
cours de la session d'hiver 2018 *Initiation à l'art moderne et contemporain autochtone*.
Assurément, les oeuvres présentées soulignent le besoin de se définir, chacun à sa
manière, pour s'affirmer dans un monde d'hyperprésent.

Galerie Galerie tient à remercier Guy Sioui Durand pour son mentorat et son infinie
bienveillance, ainsi que tous les participants pour leur grande générosité.

Avec les œuvres de Fanny Niquay, Gabby Petiquay, Gérald-Junior Dubé, Joey Labbé,
Kanessa Michel, Jonah Nêwashish, Laura Fontaine, Tiffany Guanish, Julie Gauthier André,
Yoan Jerome, Sigwanis Lachapelle.

Un mot de Guy Sioui Durand

Le XXI^e siècle active une nouvelle territorialité imaginaire : le monde virtuel. Longtemps considéré comme indépassable pour la connaissance des choses, les paradigmes Nature/Nature et Nature/Culture se voient concurrencer par un nouveau paradigme : celui de Culture/Culture. La Nature, le sort de l'écosystème, on le sait, est en péril. Et les dualités entre l'inné et l'acquis qui avaient façonné la pensée moderne, les technologies, s'en trouvent relativisées. Voilà que des notions comme intelligence artificielle, robotique, physique quantique et cultures numériques transforment en accéléré le monde vécu et les manières de s'imaginer. Une économie nouvelle, des rapports de pouvoir modifiés dont les politiques culturelles, et, bien sûr, et les arts, mutent. Des études, analyses et opinions critiques fusent. Certaines le font au nom d'un humanisme à protéger, d'autres tables sur les inégalités que ce monde numérique engendre¹.

Dans une conjoncture généralisée où les Conseils des Arts, du Canada comme du Québec ou de la Communauté urbaine de Montréal, ainsi que les grandes institutions universitaires sont à entreprendre le virage vers les arts numériques tout en voulant faire une place aux communautés dont celles des Premiers peuples, sur le terrain des artistes sont à expérimenter une alternative au moule dominant des arts numériques. Utopistes ou activistes pragmatiques, elles et ils sont à changer aussi le monde.

C'est le cas du collectif Galerie Galerie, plateforme en ligne (www.galeriegalerie.com) vouée à la production, à la diffusion et la démocratisation de l'art numérique et web. L'éthique dans leur esthétique et leurs relations de création sont fondées sur l'ouverture, le partage et la coopération. Ce qui favorise des mises en application avec diverses communautés, dont le projet menant à l'exposition autochtone en ligne *Salut l'Internet - Kwei parmikickopitikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkenon'nia Internet - Kway Internet*, en complicité avec les étudiants de l'institution Kiuna. Galerie Galerie a fomenté à l'hiver 2018 ce projet de création avec des jeunes Innus, Atikamekw, Waban 'Akis et Eeyou Itshees de la classe Initiation à l'art moderne et contemporain autochtone. Véritable laboratoire de transmission et de création où l'expérience acquise, de part et d'autre, en fait un projet innovant.

L'imaginaire fabuleux qui émane de la pensée mythologique, des légendes et récits que l'on attribue aux temps anciens, y trouve une temporalité actuelle et des transpositions joyeuses dans les possibilités exploratoires des nouvelles technologies de réseautage d'icônes et d'animation. Art dans l'Internet sans altération des identités autochtones ? Univers chamaniques et artistiques ? Le temps le dira. À coup sûr cependant, l'émerveillement, l'ingéniosité et le talent s'y métamorphosent en autant d'œuvres singulières qui composent cette fascinante et expérimentale exposition lancée à la fois en ligne sur le site de Galerie Galerie et à la fois comme moment fort du Gala Méritas, édition 2018 à l'Institution Kiuna.

C'est en ce sens que ce projet est absolument porteur d'émancipation et d'avenir par l'art en communautés et dans les nouveaux réseaux.

Guy Sioui Durand, (PH.D)



TsieBei BenhoBen (Wendat)
Sociologue et critique d'art, commissaire indépendant et enseignant
Conférencier et performeur
www.siouidurand.org ; durandsioui@me.com

¹Alain Brunet, La misère des niches. Musique et numérique, alerte sur les enjeux d'une mutation, Éditions XYZ, Montréal, p.288

***Kaskinomasowin* (2018)**
Fanny Niquay
Manawan

Kaskinomasowin représente différents enseignements issus de l'héritage des Atikamekw.

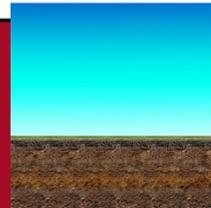


***Un jour...* (2018)**
Gabby Petiquay
Manawan

Un jour... représente mon souhait de voyager et de visiter le monde.

***Nos racines* (2018)**
Gérald-Junior Dubé
Manawan

Nos racines évoque l'importance de l'héritage des anciens qui sont les racines qui nous supportent.



***Les oubliés* (2018)**
Joey Labbé
Uashat

Les oubliés est une oeuvre qui représente un monde de paroles entre le moderne et la vie traditionnelle.

***Au-delà de mes rêves les plus fous* (2018)**
Kanessa Michel
Maliotenam

Au-delà de mes rêves les plus fous est un collage symbolisant tous les buts que je souhaite accomplir. Kiuna, c'est l'origine de mes rêves.



Happy Little Indian (2018)

Jonah N ewashish
Manawan

Critique du cliché autochtone vu par Bob Ross. Dans certains pays, plusieurs personnes pensent que les Amérindiens de l'Amérique sont comme dans les films où ils fument le calumet comme une habitude de vie, qu'ils portent toujours la coiffe d'un chef et qu'ils jouent du tambour toute la journée. Pourtant, c'est tout le contraire, et  a prouve qu'ils ne connaissent pas la signification de ces derniers.



Les Amérindiens selon Internet (2018)

Laura Fontaine
Maliotenam

Collage kitsch sur le stéréotype de la femme autochtone sur le Web.

Collection of memories (2018)

Tiffany Guanish
Uashat

Ce sont des photos que j'ai prises lors de différents voyages dans plusieurs territoires. Ce sont des endroits où on se sent bien et où on n'a pas de stress.



Un voyage dans le pays de nos ancêtres (2018)

Julie Gauthier Andrée
Matimekosh

L'oeuvre raconte les  v nements que j'ai vécus lors de mon excursion en forêt grâce à des images que j'ai prises, en plus de différentes images importantes et significatives pour moi. Les pas de pieds de couleur rouge ont rapport à mon évasion dans les temps anciens et font ressortir le message que je veux exposer.

Regard de Renard (2018)
Yoan Jerome
Maliotenam

Dans *Regard de Renard*, l'animal représente la sournoiserie des regards extérieurs.



Biculturelle (2018)
Sigwanis Lachapelle
Odanak

Ressemblances et différences entre mes deux cultures :
la Bolivie et Odanak (réserve autochtone du Québec).

🖱 Galerie Galerie est une plateforme en ligne (www.galeriegaleriesweb.com) vouée à la production, à la diffusion et à la démocratisation de l'art numérique et web dans un contexte à la fois adapté et en continuité avec celui-ci. Chaque année, l'organisme présente une série d'expositions d'art en ligne, donne auprès d'auditoires diversifiés des ateliers de création numérique et web, s'investit dans l'organisation d'événements de médiation dits « AFK » (« Away from Keyboards ») dont un encaissement d'art numérique annuel et participe à différents projets spéciaux en collaboration avec des partenaires multiples.es.

⚙ Depuis son ouverture en 2011 à Odanak, l'Institution collégiale Kiuna constitue le seul établissement postsecondaire conçu par et pour les Premières Nations du Québec. Ouverte à tous, l'Institution Kiuna vise à former des citoyens compétents dans leur domaine respectif, fiers héritiers de leur patrimoine culturel, socialement responsables, soucieux du bien-être de leur communauté et ouverts sur le monde.



BIBLIOGRAPHIE

- Aboriginal Territories in Cyberspace (ABTEC). Consulté le 1 octobre 2021, <https://abtec.org/>.
- Alfred, Taiaiake et Jeff Corntassel. « Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism ». *Government and Opposition* 40, no 4 (2005), p.597–614.
<https://doi.org/10.1111/j.1477-7053.2005.00166.x>.
- Hyppolyte, Jean. *Genèse et structure de la phénoménologie de l'esprit de Hegel*. Paris, France : Classiques Garnier, 2022.
- Beat Nation - Hip Hop as Indigenous Culture* (2008). Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.beatnation.org/>.
- Berners Lee, Tim et Mark Fischetti. *Weaving the Web: The Past, Present and Future of the World Wide Web by its Inventor*. Londres : Angleterre, 1999.
- Berners-Lee, Tim. « Long Live the Web: A Call for Continued Open Standards and Neutrality ». *Scientific American* 303, no 6 (2010). Consulté le 15 novembre 2021, <https://www.scientificamerican.com/article/long-live-the-web/>.
- Bolter, Jay David et Diane Gromala, *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, Massachusetts, États-Unis : The MIT Press, 2005.
- Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988), p.519–531.
<https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Bruculieri, Julia. « Canadian Design Duo Dsquared2 Slammed For 'Dsquaw' Collection ». The Huffington Post Canada, 4 mars 2015. Consulté le 15 novembre 2021, https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/dsquared-dsquaw-collection_n_6800116.
- Castells, Manuel. *The Network Society: A Cross-cultural Perspective*. Cheltenham et Northampton, Angleterre : Edward Elgar, 2004.
- Carlson, Bronwyn, Michelle Harris et Evan Poata-Smith. « Indigenous identities and the politics of authenticity ». Dans *The Politics of identity: emerging Indigeneity* sous la direction de Carlson, Bronwyn, Michelle Harris et Evan Poata-Smith, Sydney, Sydney, Australie : University of Technology Sydney, Guadalajara, Mexique : University of Guadalajara Press, 2013. p.1–9.
- Christen, Kimberley. « Does Information Really Want to be Free? ». *International Journal of Communication* 6 (2012), p.2870–2893. Consulté le 1 décembre 2021, <https://www.kimchristen.com/wp-content/uploads/2015/07/christen6.2012.pdf>.
- Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend. *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*. Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005.
- Claxton, Dana. « Re:Wind ». Dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.14–41.
- Cohen, Elizabeth. « For Native Americans, the Net Offers Both Promise and Threat », *The New York Times*, 16 avril 1997. Consulté le 1 octobre 2021, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/week/041697natives.html>.
- Connors, Sara. « Artists upset by apparel ads using Every Child Matters logo to cash in on clothing », *National News*, 25 juin 2021. Consulté le 3 mai 2022,

- <https://www.aptnnews.ca/national-news/artists-upset-by-clothing-ads-using-every-child-matters-logo/>.
- Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). « Rapport de surveillance des communications 2019 ». Ottawa, Ontario, Canada, 2020, PDF, 349 pages. Consulté le 1 décembre 2021, <https://crtc.gc.ca/pubs/cm2019-fr.pdf>.
- Conseil des arts du Canada. « Fonds Stratégique numérique ». Consulté le 1 avril 2022, <https://conseildesarts.ca/financement/fonds-strategiques/fonds-strategie-numerique>.
- Conseil des arts du Canada. « Pépinière numérique ». Consulté le 11 décembre 2021, <https://conseildesarts.ca/financement/fonds-strategiques/fonds-d-innovation-strategique/subventions-pour-l-innovation/pepiniere-numerique>.
- ConunDrumOnline* (2005–2008). Consulté le 1 octobre 2021, <http://conundrumonline.org/>.
 ——— « Issue #1 : Welcome ». Dans *ConunDrumOnline* no 1 (2005). Consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_1/home.htm.
- Cook, Sarah, et Sara Diamond. *Euphoria & Dystopia: The Banff New Media Institute Dialogues*. Banff, Canada : Banff Centre, 2011.
- Corntassel, Jeff. « Re-envisioning resurgence: Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no 1 (2012), p.86–101.
- Coulthard, Glen S. *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis, Minnesota, États-Unis : London University of Minnesota Press, 2014.
 ——— « Subjects of Empire: Indigenous Peoples and the ‘Politics of Recognition’ in Canada », *Contemporary Political Theory* 6 (2017), p.437–460.
- CyberPowWow* (1997-2004). Consulté le 1 novembre 2022, <http://www.cyberpowwow.net/>.
- Dene/Cree ElderSpeak: Tales of the Heart and Spirit* (1999, 2004). [hors-ligne]. Par le passé disponible sous les URL suivants : <http://mltc.sasktelwebhosting.com/tales/Index.html> et <http://www.horizonzero.ca/elderspeak/>.
 ——— « ABOUT ». Conservé par The Wayback Machine. Consulté le 4 octobre 2021, <https://web.archive.org/web/20181004165233/http://www.horizonzero.ca/elderspeak/stories.html>. [archive partielle].
 ——— « Mr. Merasty ». Conservé par The Wayback Machine. Consulté le 4 octobre 2021, <https://web.archive.org/web/20160322022057/http://www.horizonzero.ca/elderspeak/stories/thankfulness.html#>. [archive partielle].
- Deloria Jr., Vine. « Intellectual Self-Determination and Sovereignty: Looking at the Windmills in Our Minds ». *Wicazo Sa Review* 13, no. 1 (1998), p.25–31.
- DMQ (@decolonial.meme.queens). Instagram. Consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/decolonial.meme.queens/>.
 ——— « 🙄 🙄 ». Instagram, 4 décembre 2018. Consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/Bq-czxIFxfz/>.
 ——— Sans texte. Instagram, 3 février 2019. Consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/BtcJjmwFSl6/>.
 ——— Sans texte. Instagram, 2 mai 2019. Consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/Bw-pkGgFpwh/>.
 ——— « smooth 🙄 ». Instagram, 9 janvier 2022. Consulté le 6 mai 2022, <https://www.instagram.com/p/CYhUJ6CPRbC/>.
- Drumbeats to Drumbytes* (1994–2005). Consulté le 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/>.

- « Drumbeats to Drumbytes Origins – 1994 ». Consulté le 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/about/origins-1994.php>.
- « Drumbeats to Drumbytes Origins – 1994 ». Consulté le 1 octobre 2021, <http://drumbytes.org/about/origins-1994.php>.
- Duarte Maria. *Network Sovereignty: Building the Internet across Indian Country (Indigenous Confluences)*. Washington, District of Columbia, États-Unis : University of Washington Press, 2017.
- emeraldelizabet. « How to be a Real Indian ». Youtube, 8 décembre 2010. Consulté le 18 mai 2021, https://www.youtube.com/watch?v=5bctCV38FfU&ab_channel=emeraldelizabet.
- First Nations Performance* (2005). [hors-ligne].
- First Visions* (2006). Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.firstvisionart.com/home.html>.
- Gaertner, David. « Narrative Tectonics: A Settler Scholar in Indigenous Studies ». *Novel Alliances: Allied Perspective Littérature, Art and New Media*, 1 août 2014. Consulté le 1 mai 2021, <https://novelalliances.com/2014/08/01/narrative-tectonics-a-settler-scholar-in-indigenous-studies/>.
- gallery grunt. « Aboriginal Art ». Consulté le 1 octobre 2021. <https://grunt.ca/category/aboriginal-art/>.
- Activating the Archive (ATA). <http://gruntarchives.org/ata/>. [hors-ligne]
- « 2008: nikamon ohci askiy : songs because of the land ». *Art in Public: The Art of Engagement*. Consulté le 1 octobre 2021, <https://artofengagement.gruntarchives.org/nikamon-ohci-askiy-songs-because-of-the-land-2008.html>.
- « Home | INDIANacts: Aboriginal Performance Art ». Consulté le 1 octobre 2021, <https://indianacts.gruntarchives.org/index.html>.
- « NDN AXE/IONS — a collaborative essay by Dana Claxton & Tania Willard ». Consulté le 1 octobre 2021, <https://indianacts.gruntarchives.org/essay-ndn-axe-ions-claxton-and-willard.html>
- Ghostkeeper* (2012). Consulté le 1 octobre 2021, <https://ghostkeeper.gruntarchives.org/#>.
- Giese, Paula. *Native American Indian Ressources* (1995–1997). Consulté le 1 octobre 2021, <http://www.kstrom.net/isk/>.
- « Arvol Looking Horse ». Consulté le 1 octobre 2021, http://www.kstrom.net/isk/arvol/arv_menu.html.
- Goeman, Mishuana. « Land as Life ». Dans *Native Studies Keywords* sous la direction de Nohelani Teves, Stephanie, Andrea Smith et Michelle Raheja, Tuscon, Arizona, États-Unis : University of Arizona Press, 2015, p.71–89.
- Gouvernement du Canada. « Accès numérique au patrimoine — Programme d'aide aux musées ». Consulté le 15 novembre 2021, <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/financement/aide-musees/acces-numerique-patrimoine.html>.
- Gouvernement du Canada. « Commission de vérité et réconciliation du Canada » (2007–2015). Consulté le 3 février 2022, <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525>.
- Gouvernement du Canada. « Culture canadienne en ligne (CCE) ». Consulté le 1 octobre 2022, <https://www.veterans.gc.ca/fra/remembrance/those-who-served/heroes-remember/ccop>.
- Grrls, Chicks, Sisters & Squaws : les citoyennes du cyberspace* (2006). Consulté le 1 octobre 2022, <https://www.datcha.ca/grrls/>.
- « Accueil ». Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.datcha.ca/grrls/accueil.html>.
- « Essai ». Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.datcha.ca/grrls/essai.html>.

- Guglietti, Maria Victoria. « Imagining Drumbytes and Logging in Powwows: A History of Community : Imagination in Canadian-Based Aboriginal New Media Art ». Ph.D, Carleton University, Philosophy, 2010.
- Hancock, Mary T.P. « Cultivating Territories and Historicity: The Digital Art of Skawennati ». MA, University of Cincinnati, Design, Architecture, Art and Planning: Art History, 2014.
- Hauben, Michael. « The Net and Netizens: The Impact the Net has on People's Lives ». 5 juin 2016. Consulté le 3 avril 2022, <http://www.columbia.edu/~rh120/ch106.x0>.
- Holm, Tom, J. Diane Pearson et Ben Chavis. « Peoplehood: A Model for American Indian Sovereignty in Education ». *Wicazo Sa Review* 18, no 1 (2003), p.7–24.
- Hopkins, Candice. « Interventions in Digital Territories: Narrative in Native Web Media ». Dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.126–136.
- Igloliorte, Heather, Julie Nagam et Carla Taunton. « Indigenous Art: New Media and The Digital ». Toronto, Ontario, Canada : *Public* 54, no 27 (2016), 216 pages.
- Iseke-Barnes, Judy M. et Deborah Danard. « Indigenous Knowledges and Worldview: Representations and the Internet ». Dans *Information Technology and Indigenous People*, sous la direction de Dyson, Laurel Evelyn, Max Hendriks et Steven Grant, Hershey, Pennsylvanie, États-Unis : IGI Global, 2007, p.27–29. <https://doi.org/10.4018/978-1-59904-298-5.ch003>.
- Justice, Daniel Health. « Go Away Water!” Kinship Criticism and the Decolonization Imperative ». Dans *Learn, Teach, Challenge: Approaching Indigenous Literatures*, sous la direction de Reder, Deanna et Linda M. Morra, Waterloo, Ontario, Canada : Wilfrid Laurier University Press, p.349–371.
- King, Thomas. *L'Indien malcommode : un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*. Québec, Canada : Les Éditions du Boréal, 2014.
- Koffler Centre of the Arts. *There are Times and Places* (2019). Consulté le 3 avril 2022, <https://koffler.digital/times-and-places/>.
- Kwet, Michael. « Digital colonialism: US empire and the New Imperialism in the Global South », *Race & Class* 60, no 4 (2019), p.3–26. <https://doi.org/10.1177/0306396818823172>.
- L'Heureux, Isabelle. « CyberPowWow : discours chronopolitiques autour des arts et muséographies numériques autochtones », M.A., Université de Montréal, Histoire de l'art et d'études cinématographiques, 2018.
- L'Hirondelle, Cheryl. *artinjun* (2004–2019). www.artinjun.ca. [hors-ligne].
- « Codetalkers Recounting Signals of Survival ». Dans *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*, sous la direction de Loft, Steven et Kerry Swanson, Calgary, Alberta, Canada : University of Calgary Press, 2014, p.162–189.
- « Feature: Who is artinjun.ca? ». *ConumDrumOnline* 1 (2005). Consulté le 1 octobre 2021, http://conumdrumonline.org/Issue_1/artinjun.htm.
- *artinjun* (2004–2019). www.artinjun.ca. [hors-ligne].
- *nikamon ohci askiy (songs because of the land)* (2008). <http://vancouversonglines.ca/>. [hors ligne].
- *ndnnrkey*. www.ndnnrkey.net. [hors ligne].
- *ndnnrkey*. Consulté le 12 février 2022, <https://sparror.cubecinema.com/ndnnrkey/>. [archive partielle].
- « Re:lating Necessity and Invention: How Sara Diamond and The Banff Centre Aided Indigenous New Media Production (1992–2005) ». Dans « Indigenous Art: New Media

- and The Digital », sous la direction de Igloliorte, Heather, Julie Nagam et Carla Taunton, Toronto, Ontario, Canada : *Public 54*, no 27 (2016), p.25–35.
- *treatycard* (2004). Consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/>.
- « about ». Consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/about.php>.
- « create ». Consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/create.php>.
- « help ». Consulté le 3 novembre 2021, <http://treatycard.ca/help.php>.
- *wêpinâsowina* (2006). www.wepinasowina.net. [hors ligne].
- LaPensée Elizabeth et Jason Lewis. « Call It a Vision Quest: Machinima in a First Nations Context ». Dans *Understanding Machinima*. London: Bloomsbury Academic, sous la direction de Ng, Jenna, Londres, Angleterre : Bloomsbury Publishing, 2013, 187–206.
- Leroux, Daryl. *Distorted Descent: White Claims to Indigenous Identity*. Winnipeg, Canada : University of Manitoba Press, 2019.
- Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008). Consulté le 1 avril 2022, <https://www.stormspirits.ca/>.
- « Accueil ». Consulté le 1 avril 2022, <https://www.stormspirits.ca/Francais/index.html>.
- Leung, Linda. *Virtual Ethnicity: Race, Resistance and the World Wide Web*. Londres : Angleterre : Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315234991>.
- Lewis, Jason Edward. « Terra Nullius, Terra Incognita ». *CPW04*, 2004. Consulté le 6 mai 2022, https://www.cyberpowwow.net/cpw04_text.html.
- Lewis, Jason Edward et Skawennati. « Aboriginal Territories in Cyberspace ». *Cultural Survival Quarterly* 29, no 2, (2005), p.29–31.
- *Thanksgiving Address Greetings to the Technological World* (2002). Consulté le 1 novembre 2021, <https://www.obxlabs.net/shows/thanksgivingaddress/>.
- Liljeblad, Jonathan. « A Cautionary Note Regarding Indigenous Culture and Internet Search Technology ». *American Indian Culture and Research Journal* 39, no 1, 2015, p.95–110. <https://doi.org/10.17953/aicr.39.1.u12274n722561701>.
- Loft, Steven et Kerry Swanson. *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*. Calgary, Alberta, Canada : University of Calgary Press, 2014.
- « Mediacosmology ». Dans *Coded Territories: Tracing Indigenous Pathways in New Media Art*, sous la direction de Loft, Steven et Kerry Swanson, Calgary, Alberta, Canada : University of Calgary Press, 2014, p.192–210.
- Lyons, Scott Richard. « Rhetorical Sovereignty: What Do American Indians Want from Writing? ». *College Composition and Communication* 51, no. 3 (2000), p. 447–468.
- Maracle, Lee. *Memory Serves: Oratories*. Edmonton, Alberta, Canada : NeWest Press, 2015.
- Martineau Jarrett et Eric Ritskes. « Fugitive indigeneity: Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 3, no. 1 (2014), p.I–VII.
- Martineau, Jarrett. « Creative Combat: Indigenous Art, Resurgence, and Decolonization ». Ph.D., University of Victoria, Philosophy, 2015.
- Masayeva, Victor. « Indigenous Experimentation ». Dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.164–177.
- Maskêgon-Iskwêw, Âhasiw. « Drumbeats to Drumbytes: Globalizing Networked Aboriginal Art ». Dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de

- Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.188–218.
- *isi-pîkiskwêwin-ayapihkêsisak* (1996, 1997). Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/>. [partiellement en ligne].
- « 7 a.m. ». Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/7am.html>.
- « Children ». Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/children.html>.
- « Domains ». Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/domains.html>.
- « First People ». Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/firstpeople.html>.
- « Statement ». Consulté le 3 avril 2022, <http://www.spiderlanguage.net/ahasiw-statement.html>.
- « ÉNONCÉS EN MATIÈRE DE CONSERVATION : Les esprits de la tempête : L'écologie culturelle arts des nouveaux médias autochtones ». *Les esprits de la tempête : Arts des nouveaux médias autochtones* (2005–2008), 2005. Consulté le 1 octobre 2021, https://www.stormspirits.ca/Francais/texte_du_commissaire.html.
- McDonald, Mike. « Feature: Indians in Cyberspace ». *ConumDrumOnline* 1 (2005). Consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_1/MikeMacDonald.htm.
- Mentoring Artists for Women's Art (MAWA). Consulté le 1 octobre 2021, <https://mawa.ca>.
- Mitten, Lisa A. *Native American Sites* (1995–2008). Consulté le 1 octobre 2021, <http://www.nativeculturelinks.com/indians.html>.
- Nagam, Julie. « Deciphering the Refusal of the Digital and binary Code of Sovereignty/Self-Determination and Civilized/Savage ». « Indigenous Art: New Media and The Digital », sous la direction de Igloliorte, Heather, Julie Nagam et Carla Taunton, *Public* 54, no 27 (2016), p.79–89. https://doi.org/10.1386/public.27.54.78_1.
- Nation to Nation (Nation2Nation). Consulté le 1 octobre 2021. <http://www.cyberpowwow.net/nation2nation/index.html>.
- Native Online* (1996–2021). <https://www.nativeonline.com/>. [hors-ligne].
- « Mission Statement ». Consulté le 31 octobre 2021, <https://www.nativeonline.com/mission.html>.
- NativeNet* (1989–2020). Consulté le 1 novembre 2021, <https://www.native-net.org/>.
- NativeWeb* (1994–2017). Consulté le 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/>.
- « History ». Consulté le 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/history.html>.
- « Ressources ». Consulté le 1 novembre 2021, <https://www.nativeweb.org/history.html>. <https://www.nativeweb.org/resources/>.
- NewHive*. www.newhive.com. [hors-ligne].
- Ogden, Jessica, Susan Halford, Less Carr et Graeme Earl. « This is for everyone? Some steps towards decolonizing the Web ». Conférence, *Digital Divides Workshop at Web Science 2015*, Oxford, Angleterre, 27–30 juin 2015, PDF, 3 pages. Consulté le 1 mai 2022, https://eprints.soton.ac.uk/397709/1/jogden_decolonising_web.pdf.
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What The Internet Is Hiding From You*. New-York, New-York, États-Unis : Penguin Random House, 2011.
- Pechawis, Archer. « Not So Much A Land Claim ». *CPW 2K : CyberPowWow Goes Global* (2001). Consulté le 12 février 2022, <http://www.cyberpowwow.net/archerweb/>.

- Pechawis, Archer et Sheila Urbanosk. *Loving The Spider* (2012). Consulté le 1 mai 2022, <https://lovingthespider.net/>.
- Poitras, Edward. *JAW REZ* (1996). [hors-ligne].
- Prindle, Tara. *Native Tech* (1994–). Consulté le 8 octobre 2021, <http://www.nativetech.org/>.
- Proulx, Mikhel. « TWENTY YEARS OF ABORIGINAL TERRITORIES IN CYBERSPACE », Dans le cadre de l'exposition-forum *Owerà:ke Non Aié:nahne - Filling in the Blank Spaces*, Montreal, Québec, Canada : Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2017. Consulté le 15 février 2022, <http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2014/08/Mikhel-Proulx-Twenty-Years-of-Aboriginal-Territories-in-Cyberspace.pdf>.
- Quan-Haase, Anabel et Barry Wellman. « Local Virtuality in an Organization: Implications for Community of Practice ». Dans *Communities and Technologies*, sous la direction de Van Den Besselaar, Peter, Giorgio De Michelis, Jenny Preece et Carla Simon, Berlin : Allemagne : Springer, 2005, p.215–238. https://doi.org/10.1007/1-4020-3591-8_12.
- Quaranta, Domenico. *Beyond New Media*. Brescia, Italie : Link Editions, 2013.
- Radio-Canada. « Il y a 50 ans naissait Internet ». *Radio-Canada*, 29 octobre 2019. Consulté le 3 octobre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1365394/il-y-a-50-ans-naissait-internet>.
- « Les Atikamekw marquent leur territoire ». *Radio-Canada*, 8 septembre 2016. Consulté le 21 mai 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/801903/manawan-obodjwan-wemotaci-gouvernement-quebec-bioraffinerie-developpement-economique>.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln, Nebraska, États-Unis, University of Nebraska Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1dfnrq6>.
- ReMatriate*. Consulté le 8 novembre 2021, <http://www.rematriate.com/>.
- (@rematriate). Facebook. Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/>.
- « À propos ». Facebook. Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate>.
- 26 octobre 2017. Facebook. Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/815156281979418/>.
- 3 avril 2018. Facebook. Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.facebook.com/ReMatriate/photos/a.406338896194494/900612826767096/>.
- Rickard, Jolene. « First Nation Territory in Cyber Space Declared: No Treaties Needed ». *CyberPowWow 2K* (2001). Consulté le 3 avril 2022, <https://www.cyberpowwow.net/nation2nation/jolenework.html>.
- Sainte-Marie, Buffy. « CYBERSKINS: LIVE & INTERACTIVE » (1999). Consulté le 1 octobre 2021, http://buffysainte-marie.com/?page_id=10877.
- Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018). Consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegaleriesweb.com/archives/salut-l-internet/>. [archive].
- « Page d'accueil », 3 mai 2018.
- « *Salut l'Internet, Kwei pamikicikopitcikan, Kuei anite ka tapishimitishunanut, Hello the Internet, Ashkennon'nia Internet, Kway Internet* (2018) », PDF, 5 pages. Consulté le 1 mai 2022, <https://www.galeriegaleriesweb.com/wp-content/uploads/2018/08/salutlinternet.pdf>.
- André, Julie Gauthier. *Un voyage dans le pays de nos ancêtres* (2018), 3 mai 2018.
- Dubé, Gérald-Junior. *Nos racines* (2018), 3 mai 2018.

- Fontaine, Laura. *Les Amérindiens selon Internet* (2018), 3 mai 2018.
- Guanish, Tiffany Guanish. *Collection of memories* (2018), 3 mai 2018.
- Jerome, Yoan. *Regard de Renard* (2018), 3 mai 2018.
- Labbé, Joey. *Les oubliés* (2018), 3 mai 2018.
- Lachapelle, Sigwanis. *Biculturelle* (2018), 3 mai 2018.
- Michel, Kanessa. *Au-delà de mes rêves les plus fous* (2018), 3 mai 2018.
- Nėwashish, Jonah Nėwashish. *Happy Little Indian* (2018), 3 mai 2018.
- Niquay, Fanny. *Kaskinomasowin* (2018), 3 mai 2018.
- Petiquay, Gabby. *Un jour...* (2018), 3 mai 2018.
- Sardar, Ziauddin. « alt.civilizations.faq: Cyberspace as the Darker Side of the West ». *Futures* 27, no 7 (1995), p.777–794.
- Sciadas, George. « La fracture numérique au Canada ». Ottawa, Ontario : Statistique Canada, Division des sciences, de l'innovation et de l'information électronique, 2002, PDF, 26 pages. Consulté le 1 décembre 2021, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/56f0004m/56f0004m2002007-fra.pdf?st=FtfHOgnk>.
- Simpson, Leanne Betasamosake Simpson. « Land as Pedagogy: Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 4, no 14 (2014), p.1–25.
- Simpson, Leanne Betasamosake. *Dancing On Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg, Manitoba, Canada : Arbeiter Ring Publishing, 2011.
- Singh, Jakeet. « Recognition and Self-Determination: Approaches from Above and Below ». Dans *Recognition Versus Self-Determination: Dilemmas of Emancipatory Politics*, sous la direction de Eisenberg, Avigail, Jeremy Webber, Glen Coulthard et Andrée Boisselle, Vancouver, Colombie-Britannique, Canada : UBC Press, 2014.
- Sisario, Ben. « DIGITAL; Internet Art Survives, But the Boom Is Over ». *The New York Time*, 31 mars 2014. Consulté le 1 décembre 2021, <https://www.nytimes.com/2004/03/31/arts/digital-internet-art-survives-but-the-boom-is-over.html>.
- Skawennati. *Imagining Indians in the 25th Century* (2001). 12 février 2022. <https://www.skawennati.com/ImaginingIndians/index.htm>.
- « Timeline ». Consulté le 12 février 2022, <https://www.skawennati.com/ImaginingIndians/timeline.htm>.
- *TimeTravellertm*. Consulté le 1 octobre 2021, <https://www.timetravellertm.com/>.
- Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*. Londres, Angleterre : Zed Books, 2012.
- « Colonizing Knowledges ». Dans *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*, sous la direction de Smith, Linda Tuhiwai, Londres, Angleterre : Zed Books, 2012, p.61–80.
- « Imperialism, History, Writing and Theory ». Dans *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*, sous la direction de Smith, Linda Tuhiwai, Londres, Angleterre : Zed Books, 2012, p.20–43.
- « Research through Imperial Eyes ». Dans *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*, sous la direction de Smith, Linda Tuhiwai, Londres, Angleterre : Zed Books, 2012, p.143–164.

- « Twenty-five Indigenous Projects ». Dans *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*, sous la direction de Smith, Linda Tuhiwai, Londres, Angleterre : Zed Books, 2012, p.44–60.
- Stallabrass, Julian. *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. Londres, Angleterre : Tate Gallery, 2003.
- Statistique Canada. « Enquête canadienne sur l'utilisation d'Internet, 2020 ». Consulté le 1 décembre 2021, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/210622/dq210622b-fra.htm>.
- Stephenson, Neal. *Snow Crash: A Novel*. New-York, New-York, États-Unis : Bantam Books, 1992.
- Steyerl, Hito. « Too Much World: Is the Internet Dead? ». *e-flux*, no 49 (2013). Consulté le 1 décembre 2021, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>.
- Strom, Karen M. *Storytellers: Native American Authors Online* (1993–2013). Consulté le 11 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/storytellers/>.
- « How To Send A Greeting Card » (2000). Consulté le 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/storytellers/authorcard.html>.
- *World Wide Web Virtual Library - Index of American Indian Resources* (1994–2014). Consulté le 1 octobre 2021, <http://www.hanksville.org/NAresources/>.
- « Paula Giese – In Memorium » (1997). Consulté le 1 novembre 2021, <http://www.hanksville.org/NAresources/paula.html>.
- Streeter, Thomas. « The Net Effect: Romanticism, Capitalism, and the Internet ». Dans *Critical Cultural Communication*, sous la direction de Gray, Jonathan, Aswin Punathambekar et Adrienne Shaw, New-York, New-York, États-Unis : NYU Press, 2010.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, New Jersey, États-Unis : Princeton University Press, 1994.
- The JUNO Awards. « Happy 80th Birthday, Buffy Sainte-Marie! ». Consulté le 1 octobre 2021, <https://junoawards.ca/blog/happy-80th-birthday-buffy-sainte-marie/>.
- The Medicine Project* (2008). Consulté le 1 octobre 2021, <https://themedicineproject.com/>.
- Thomas, Robert K. « The Tap-Roots of Peoplehood ». Dans *Getting to the Heart of the Matter: Collected Letters and Papers*, sous la direction de Anderson, Daphne J. Vancouver: Colombie-Britannique, Canada : Native Ministries Consortium, 1990, 25–32.
- Tinkercad. Consulté le 3 mai 2022, <https://www.tinkercad.com/>.
- Todd, Loretta. « Aboriginal Narratives in Cyberspace ». Dans *Transference, Technology, Tradition: Native New Media*, sous la direction de Claxton, Dana, Candice Hopkins, Steven Loft et Melanie Townsend, Banff, Alberta, Canada : Walter Phillips Gallery Editions, 2005, p.152–163.
- Tremblay, Alexandra. « Salut l'Internet- Kwei pamikicikopitcikan - Kuei anite ka tapishimitishunanut - Hello the Internet - Ashkennon'nia Internet - Kway Internet ». Répertoire des arts et littératures hypermédias du Laboratoire NT2, 15 mai 2018. Consulté le 17 mai 2021, <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/salut-linternet-kwei-pamikicikopitcikan-kuei-anite-ka-tapishimitishunanut-hello-internet>.
- Tuck, Eve et K. Wayne Yang. « Decolonization Is Not a Metaphor ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, no 1 (2012), p.1–40.
- UNESCO. « ICT's and Indigenous People ». Institute for Information Technologies in Education, 2011, 12 pages. Consulté le 3 avril 2022, <https://iite.unesco.org/pics/publications/en/files/3214689.pdf>.

- Van Dijk, Jan. *The Network Society*. Thousand Oaks, Californie, États-Unis : SAGE Publications, 2020.
- Vizenor, Gerald. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Winnipeg, Manitoba, Canada : Bison Books, 1999.
- VOX. « Skawennati. Teiakwanahstahsontéhrha' | Nous tendons les perches ». Exposition jeunesse, 2017–2018. Consulté le 21 mai 2021, <http://centrevox.ca/exposition/skawennati-teiakwanahstahsontehrha-nous-tendons-les-perches-exposition-jeunesse/>.
- Warren, Daina. « Nêhiyawin (Cree Worldview) ». *ConunDrumOnline* no 5 (2008). Consulté le 1 octobre 2021, http://conundrumonline.org/Issue_5/Cree_Worldview.htm.
- Wemigwans, Jennifer. *A Digital Bundle*. Regina, Saskatchewan, Canada : University of Regina Press, Format Kindle, 2018.
- Young, Jason C. « The new knowledge politics of digital colonialism ». *Sage Journal* 51, no 7 (2019), p.424–441. <https://doi.org/10.1177/0308518X19858998>.