

**PUIS-JE ENTRER EN RELATION AVEC LES IMAGINAIRES MUSICAUX DE  
LAURA NIQUAY, KANEN ET ELISAPIE ?**  
*AUTO-ETHNOGRAPHIE SENSORIELLE D'UNE DESCENDANTE DU PEUPEMENT  
COLONIAL FRANÇAIS AU QUÉBEC*

**MARILY NOLET**

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa  
dans le cadre des exigences du programme  
Maîtrise ès arts en Sociologie avec spécialisation en Études féministes et de genre

École d'études sociologiques et anthropologiques  
Faculté des Sciences sociales  
Université d'Ottawa

© Marily Nolet, Ottawa, Canada, 2025

## COMITÉ DE SUPERVISION

---

**Mireille McLaughlin**, Directrice de thèse  
Professeure agrégée  
Écoles d'études sociologiques et anthropologiques  
Faculté des Sciences sociales  
Université d'Ottawa

**Catherine Dussault**, Examinatrice  
Professeure adjointe  
Écoles d'études sociologiques et anthropologiques  
Faculté des Sciences sociales  
Université d'Ottawa

**Willow Scobie**, Examinatrice  
Professeure agrégée  
Écoles d'études sociologiques et anthropologiques  
Faculté des Sciences sociales  
Université d'Ottawa

## REMERCIEMENT

---

Je souhaite d'abord remercier les professeures qui m'ont accompagnée dans cette aventure : Corrie Scott, Dalie Giroux, Joannie Jean, Willow Scobie, Catherine Dussault et bien sûr, ma directrice Mireille McLaughlin. À travers vos enseignements, chacune à votre façon, vous m'avez orientée et fait découvrir de nouvelles théories, de nouvelles façons d'appréhender le monde. Un grand merci à Mireille pour votre empathie, votre écoute et votre rigueur. Dès le début de notre collaboration, je me suis sentie en confiance. Je souhaite également souligner le soutien de mes collègues, qui ont lu les balbutiements de cette thèse. Sans leurs précieux commentaires et conseils, elle ne serait pas ce qu'elle est.

Ensuite, je remercie ma famille, qui m'a écoutée, épaulée, et fourni des informations précieuses, malgré la distance qui nous sépare. Cette aventure ne serait pas ce qu'elle est sans vos voix et vos histoires ; vous faites partie de moi. Je remercie également mes amies qui m'ont écoutée et encouragée tout au long de ce parcours académique. Vous êtes merveilleuses. Un merci tout spécial à Marie d'avoir passé quelques soirées à me relire !

Puis, mon mari, Christopher, à mes côtés, à chaque étape, sans qui je ne serais pas qui je suis aujourd'hui. Merci pour ton soutien, ta sensibilité et ton amour ! Enfin, je ne peux passer sous silence le réconfort sans équivoque de notre chien, Sonny, toujours partant pour une promenade ou une sieste bien méritée.

Pour conclure, Mikwetc Laura ! Tshinashkumitin Kanen ! Nakurmiik Elisapie ! Merci infiniment à vous trois d'avoir partagé vos univers dans l'espace public québécois. Vous m'avez transportée, rapprochée de mon cœur, transformée.

## RÉSUMÉ

---

Ma recherche remonte dans mon parcours de vie et révèle comment cette question a émergé en moi : est-il possible d'entrer en relation avec les imaginaires musicaux de Laura Niquay, Kanen et Elisapie, à partir de ma position de descendante du peuplement colonial français ? Cette recherche relate un parcours où la musique devient jalon relationnel, me transformant en auditrice consciente de ses propres limites. J'utilise l'auto-ethnographie évocatrice pour documenter la déconstruction de mon imaginaire colonial, puis ma rencontre avec trois autrices-compositrices-interprètes ayant été actives sur la scène musicale populaire autochtone, québécoise, canadienne et internationale post-2015, soit à la suite de la publication du rapport de la Commission vérité et réconciliation du Canada. À travers un journal d'écoute, je documente ma trajectoire sensorielle, émotionnelle et politique me menant d'un récit de déni et d'harmonie vers le questionnement de mes privilèges et l'ouverture à l'autre, traversant des émotions complexes ; notamment la normalité de la dépossession, la curiosité, la honte et la gratitude. Mon projet suit une méthodologie qui reconnaît les espaces de l'inaudible, c'est-à-dire ce qui m'échappe culturellement et linguistiquement, ainsi que de l'indicible, soit ce que j'ai peine à énoncer à cause de ma propre complicité coloniale. Avec humilité, cette approche explore comment mon corps écoute, comment mes oreilles portent l'histoire de mes privilèges, et comment l'art peut créer des ponts sans effacer les différences. Cette thèse propose l'écoute comme *praxis*, comme un apprentissage patient de la coexistence dans l'inconfort des asymétries. Ma trajectoire d'écoute démontre que devenir une meilleure alliée commence peut-être par apprendre à entendre ce qu'on ne voit pas, *mote mote*, comme chante Laura Niquay. Il s'agit d'une contribution modeste aux réflexions sur l'écoute située, où la vulnérabilité peut devenir rigueur académique et où la transformation personnelle rejoint l'engagement politique et l'imaginaire collectif.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>COMITÉ DE SUPERVISION</b> .....	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENT</b> .....	<b>III</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>IV</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>À L’AUTRE BOUT DU MONDE : RUPTURE DE MON IMAGINAIRE COLONIAL</b> .....	<b>4</b>
<b>LES ANGLES MORTS DU RÉCIT QUÉBÉCOIS</b> .....	<b>6</b>
RÉCIT DE DÉNI .....	6
RÉCIT D’HARMONIE ET DE PROXIMITÉ .....	7
MES ANGLES MORTS.....	8
<b>PRISE DE CONSCIENCE AU NUNAVUT</b> .....	<b>8</b>
MARCHER, RÉFLÉCHIR ET QUESTIONNER .....	8
ASSUMER MA POSITION .....	9
INTERROGER LES RACINES DE MON APPARTENANCE CULTURELLE .....	10
<b>LE COLONIALISME DE PEUPEMENT AU QUÉBEC</b> .....	<b>11</b>
LA NORMALITÉ DE LA DÉPOSSESSION .....	12
CONFRONTATION AVEC MON HÉRITAGE COLONIAL .....	13
<b>RACINES FAMILIALES ET CONSCIENCE COLONIALE</b> .....	<b>13</b>
LES NOLET .....	13
LES CORRIVEAU .....	14
GRANDIR DANS « LE BOIS » .....	15
MON LIEN AUX TERRES FAMILIALES .....	16
ENTRE ENRACINEMENT AFFECTIF ET LÉGITIMATION DE LA DÉPOSSESSION .....	17
<b>ICI COMME AILLEURS : IRONIE FOUDROYANTE</b> .....	<b>18</b>
LA COMMISSION VÉRITÉ ET RÉCONCILIATION : RACONTER .....	19
LES STRATÉGIES SYMBOLIQUES .....	21
<b>PROBLÉMATIQUE : DE LA PARALYSIE À L’ENGAGEMENT CONSCIENT</b> .....	<b>21</b>
<b>ENTRER EN RELATION GRÂCE À LA MUSIQUE</b> .....	<b>23</b>

MA RELATION AVEC LA MUSIQUE .....	23
LA SCÈNE MUSICALE POPULAIRE AUTOCHTONE AU QUÉBEC .....	24
LA MUSIQUE COMME FIL CONDUCTEUR .....	25
<b>L'ÉCOUTE RELATIONELLE COMME CADRE THÉORIQUE.....</b>	<b>25</b>
CONNEXION.....	26
PRATIQUE D'ATTENTION SENSORIELLE .....	26
VERS UNE ÉPISTÉMOLOGIE DES RELATIONS ET UN CADRE DU DÉSIR .....	27
ÉCOUTER LES HISTOIRES DES FEMMES AUTOCHTONES .....	27
<b>CONSIDÉRATIONS ÉTHIQUES .....</b>	<b>28</b>
UNE POSTURE D'ÉCOUTE ACTIVE ET SITUÉE.....	28
RECONNAÎTRE LES TENSIONS DE LA NARRATION .....	29
L'ÉCOUTE DEPUIS L'HÉRITAGE COLONIAL .....	30
<b>L'AUTO-ETHNOGRAPHIE COMME DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE .....</b>	<b>32</b>
FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES DE L'AUTO-ETHNOGRAPHIE .....	32
POSITIONNEMENT, ENGAGEMENT, RELATIONALITÉ.....	33
L'AUTO-ETHNOGRAPHIE ÉVOCATRICE .....	35
LA DIMENSION RÉFLEXIVE DU RÉCIT.....	36
<b>L'IN·AUDIBLE ET L'IN·DICIBLE.....</b>	<b>37</b>
L'INAUDIBLE : LES LIMITES D'UNE ÉCOUTE SITUÉE.....	37
L'INDICIBLE ET LES PRIVILÈGES.....	40
DES LIMITES À L'HUMILITÉ .....	41
<b>LE CORPUS.....</b>	<b>42</b>
MON JOURNAL D'ÉCOUTE.....	42
LES IMAGINAIRES DE LAURA NIQUAY, KANEN ET ELISAPIE .....	43
CHOISIR D'ÉCOUTER DES FEMMES.....	44
JUSTIFICATION DE LA TEMPORALITÉ DE MA DÉMARCHE .....	46
LA COLLECTE .....	48

<b>MÉTHODE D'ANALYSE .....</b>	<b>48</b>
L'IN·AUDIBLE ET L'IN·DICIBLE COMME AXES DE QUESTIONNEMENT .....	48
LIMITES DE LA MÉTHODE .....	53
<b>À LA RENCONTRE DES IMAGINAIRES : MON PARCOURS D'ÉCOUTE .....</b>	<b>56</b>
<b>LAURA NIQUAY, LA TRANSMISSION ET LA TERRE-MÈRE.....</b>	<b>58</b>
UNE RENCONTRE INATTENDUE.....	58
L'EXPÉRIENCE DE L'ÉCOUTE À TRAVERS MON CORPS .....	60
À QUI S'ADRESSE LAURA NIQUAY ?.....	61
« ASKI », TERRITORIALITÉ ET LANGUES .....	63
LIMITES LINGUISTIQUES ET ONTOLOGIQUES DE MA COMPRÉHENSION.....	66
TENSIONS TERRITORIALES ET POSITIONNALITÉ COLONIALE.....	67
ENTENDRE QUELQUE CHOSE SANS LE VOIR : « MOTE MOTE ».....	69
VERS UNE ÉCOUTE QUI RENOUVELLE LES RELATIONS .....	77
<b>KANEN, PARTIR EN VILLE.....</b>	<b>78</b>
UNE DÉCOUVERTE EN TEMPS DE PANDÉMIE .....	78
UN SENTIMENT DE PROXIMITÉ .....	79
KANEN : TERRITOIRE, TRANSMISSION ET (RÉ)APPROPRIATION.....	79
UN JOURNAL INTIME POUR INTERPELLER LE QUÉBEC FRANCOPHONE .....	81
PORTRAIT D'UNE GÉNÉRATION EN MOUVEMENT.....	82
« NIMUESHTATEN NETE » : RÉSONANCES ET LIMITES D'UNE ÉCOUTE SITUÉE .....	85
L'INAUDIBLE ET L'INTERSECTIONNALITÉ.....	87
LE FACE-À-FACE AVEC L'INDICIBLE : SÉCURITÉ ET PRIVILÈGE .....	88
TRANSFORMER LES LIMITES EN RELATIONS, UNE ÉCOUTE EN TRANSITION .....	92
<b>ELISAPIE, MAJESTUEUSE .....</b>	<b>94</b>
MUÉE PAR LE VENT DE LA TOUNDRA .....	94
FIGURE EMBLÉMATIQUE ET PARCOURS ARTISTIQUE .....	95
UNE PUISSANCE ROCK RÉVÉLÉE EN CONCERT.....	97

« <i>TAIMANANGALIMAAQ</i> » ET LA COMMUNAUTÉ .....	98
<i>TIME AFTER TIME</i> , LES FEMMES QUI NOUS PRÉCÈDENT .....	99
LE VIDÉOCLIP ET LES RÉSONANCES COMMUNAUTAIRES.....	101
L'EXPÉRIENCE DU SPECTACLE : CONNEXION ET REPRÉSENTATION.....	102
L'INDICIBLE : PRIVILÈGE LINGUISTIQUE ET ASSIMILATION .....	104
L'INAUDIBLE : DIMENSIONS COMMUNAUTAIRES ET SPIRITUELLES .....	104
VERS UNE ÉCOUTE QUI HONORE LA GRANDEUR .....	105
<b>DISCUSSION DES RÉSULTATS.....</b>	<b>106</b>
TISSER LES TROIS RENCONTRES, CE QU'ELLES TRANSMETTENT .....	106
LES CONDITIONS DE L'ÉCOUTE SITUÉE .....	116
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>123</b>
LIMITES ET OUVERTURES.....	124
UNE MÉTHODOLOGIE QUI A PERMIS L'EXPÉRIENCE .....	126
TROIS RENCONTRES MARQUANTES .....	128
ÉCOUTER CONSCIEMMENT : CÉLÉBRER L'AUDIBLE ET LE DICIBLE.....	131
DE LA PARALYSIE À L'OUVERTURE .....	132
VERS DES RELATIONS ALLUMÉES .....	136
RETOURNER AUX SOURCES, OUVRIR LES DIALOGUES .....	136
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>139</b>

## TABLE DES IMAGES

Image 1 - Capture d'écran 1 du vidéoclip « Mote Mote ».....	71
Image 2 - Capture d'écran 2 du vidéoclip « Mote Mote ».....	71
Image 3 - Capture d'écran 3 du vidéoclip « Mote Mote ».....	72
Image 4 - Capture d'écran 4 du vidéoclip « Mote Mote ».....	72
Image 5 - Capture d'écran 5 du vidéoclip « Mote Mote ».....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Image 6 - Captures d'écran du teaser de l'album <i>Mitshuap</i> .....	83
Image 7 – Capture d'écran du vidéoclip « Nimueshtaten nete » .....	85
Image 8 - Spectacle <i>Inuktitut</i> - Crédits photo : Chris Fraser.....	97
Image 9 - Spectacle <i>Inuktitut</i> - Crédits photo : Chris Fraser.....	98
Image 10 - Capture d'écran 1 du vidéoclip « Taimanangalimaaq » .....	98
Image 11 - Capture d'écran 2 du vidéoclip « Taimanangalimaaq » .....	101
Image 12 - Capture d'écran 3 du vidéoclip « Taimanangalimaaq » .....	102

## INTRODUCTION

---

« Il faut qu'on nous voie, qu'on nous croie [...], mon rêve est de faire une tournée, la musique, ça peut tout changer, autant pour les allochtones que pour les Autochtones », déclare Laura Niquay, artiste atikamekw de Wemotaci, lors d'une entrevue en 2021 (Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik). Ces mots résonnent dans le contexte québécois contemporain, où les voix autochtones occupent un espace de plus en plus grand dans la sphère culturelle et politique. Depuis la publication du rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVRC) en 2015, nous assistons à un moment charnière où les expressions artistiques autochtones interpellent directement la société québécoise. Cette émergence artistique soulève des questions sur les relations interculturelles au Québec : que signifie véritablement écouter quand on hérite d'un passé colonial ? Comment s'ouvrir à des imaginaires qui remettent en question les fondements mêmes de notre compréhension du territoire et de l'histoire ?

Pour moi, ces interrogations dépassent le cadre théorique. Elles émergent de mon parcours personnel de descendante du peuplement colonial français, marqué par des ruptures épistémiques qui ont ébranlé ma compréhension de l'histoire et du territoire québécois. De ma confrontation avec les réalités aborigènes en Australie à 19 ans à ma découverte du silence institutionnel québécois sur les pensionnats autochtones à 20 ans, en passant par mon face-à-face avec les dynamiques coloniales contemporaines lors de mon séjour au Nunavut à 25 ans, ces expériences m'ont révélé des angles morts dans l'imaginaire collectif québécois. Ces moments de rupture ont progressivement dissous l'illusion d'une relation harmonieuse entre descendant·e·s du peuplement colonial français et peuples autochtones, me plaçant devant la nécessité de repenser ma propre position dans ces dynamiques.

C'est dans ce contexte de remise en question identitaire profonde que la musique a émergée comme terrain relationnel potentiel. Si l'art musical se distingue par sa faculté à créer des connexions humaines par-delà les différences culturelles, peut-il également servir de pont entre les réalités autochtones et non-autochtones ?

Selon Véronique Audet, dont le doctorat porte sur les dynamiques relationnelles et identitaires de la scène musicale populaire autochtone au Québec, la musique populaire constitue pour les artistes autochtones un vecteur important d'expression et d'affirmation (2015, p. 1). En ce sens, cette recherche s'inscrit dans une démarche auto-ethnographique qui place mon expérience subjective d'écoute des imaginaires de chanteuses autochtones au centre du projet. Plutôt que d'analyser les œuvres musicales autochtones comme objets d'étude distants, présupposant une pseudo-objectivité scientifique, je m'intéresse à ma propre transformation en tant qu'auditrice de trois autrices-compositrices-interprètes contemporaines : Laura Niquay (Atikamekw), Kanen (Innu) et Elisapie (Inuk). À travers un journal d'écoute élaboré entre octobre et décembre 2024, j'ai documenté les résonances et les résistances que leurs imaginaires ont pu provoquer en moi, explorant ainsi les possibilités et les limites d'une écoute située dans l'héritage colonial québécois.

Mon approche méthodologique s'ancre dans une éthique du care et une épistémologie de la coordination qui privilégient les relations éthiques plutôt que l'extraction de connaissances. Dans cette perspective, je partagerai ce qui me relie aux chansons et c'est ce qui sera analysée, cette possibilité d'écoute. Inspirée par les travaux de Kyle Whyte (2021) sur les épistémologies autochtones de la coordination ainsi que d'Eve Tuck (2009) sur le « cadre du désir », cette recherche vise à illustrer comment la musique peut devenir une passerelle entre les peuples

autochtones et les descendant·e·s du peuplement colonial français au Québec, tout en reconnaissant les asymétries de pouvoir qui structurent ces rapports.

Au cœur de ma démarche se trouvent deux concepts analytiques centraux : l'inaudible et l'indicible. L'inaudible désigne ce qui, dans les imaginaires autochtones, demeure imperceptible à mes oreilles : les dimensions linguistiques, culturelles et ontologiques qui échappent à ma compréhension située. L'indicible concerne les aspects de mon expérience qui résistent à l'articulation, particulièrement les tensions territoriales par rapport à mon attachement affectif aux terres familiales et à la reconnaissance qu'elles s'inscrivent sur des territoires non cédés. Ces deux espaces viennent informer ma pratique d'écoute qui se veut plus humble et responsable.

La temporalité de ma recherche, centrée sur des albums produits entre 2015 et 2024, correspond à une période déterminante dans l'évolution des relations entre Autochtones et non-Autochtones au Québec. La décennie post-CVRC a vu émerger ce que Brieg Capitaine (2017) identifie comme un tournant vers les stratégies symboliques et culturelles dans les luttes autochtones. Les trois artistes étudiées incarnent la nouvelle génération qui prend sa place symbolique sur la scène musicale et dans l'espace public québécois et canadien.

Cette thèse se structure en plusieurs mouvements qui reflètent mon parcours d'apprentissage. Après avoir retracé les ruptures de mon imaginaire colonial, analysé les angles morts du récit québécois dominant, ainsi que mon propre rapport au territoire, j'explore les fondements théoriques et méthodologiques de ma démarche d'écoute. Je présente ensuite ma démarche auto-ethnographique avant de plonger dans l'analyse de ma rencontre avec les imaginaires de Laura Niquay, Kanen et Elisapie. Chaque trajectoire d'écoute révèle des dimensions spécifiques de mon propre imaginaire en tant qu'auditrice de l'expérience autochtone contemporaine.

La présente recherche ne prétend pas résoudre les tensions coloniales qui traversent le Québec, mais propose un humble apport à la compréhension des façons dont l'art autochtone contemporain, et plus spécifiquement la musique, peut transformer les relations interculturelles.

En documentant les possibilités et les limites d'une écoute ancrée dans l'héritage colonial, mon projet invite d'une part, toutes à interroger leurs propres angles morts et privilèges non questionnés ; et, d'autre part, il propose de sortir des logiques nationalistes qui nous enferment dans des visions réductrices de l'histoire, des visions qui nous coincent sous une lentille impérialiste. Mon espoir est qu'en lisant les pages qui suivent, les lecteur·rice·s développent une conscience plus aiguë de leurs responsabilités collectives et individuelles. Comme l'affirme Dalie Giroux, « il est impossible de s'émanciper sans le faire avec tout le monde » (citée dans Hernandez, 2024). Cette émancipation passe donc nécessairement par l'écoute active des voix trop longtemps marginalisées.

## **À L'AUTRE BOUT DU MONDE : RUPTURE DE MON IMAGINAIRE COLONIAL**

C'est souvent dans l'éloignement, loin de nos repères familiers, que nous commençons à percevoir notre réalité sous un jour nouveau. Pour moi, ce changement de perspective s'est enclenché en 2013 à des milliers de kilomètres du Québec : à 19 ans, j'ai découvert l'Australie.

Paradoxalement, c'est de l'autre côté de la planète, en parcourant les chemins de terre rouges de l'Ouest australien, que j'ai été confrontée pour la première fois à une réalité autochtone, et ce même si j'ai grandi au Québec, territoire où vivent onze Premiers Peuples. Dans ce paysage désertique, j'ai été soudainement surprise d'apercevoir un groupe de personnes marchant sur le bord de la route. Leur présence inattendue dans ce qui me semblait être le milieu de nulle part a fait jaillir plusieurs questions : qui sont ces personnes ? Que font-elles là ? Est-ce une situation normale ?

En poursuivant notre périple vers le Nord-ouest, la présence aborigène devenait de plus en plus visible, tant dans les rues que dans les parcs des petites villes. Un jour, j'étais avec mon amie québécoise et quatre Français, nous étions installés dans un parc par un bel après-midi ensoleillé, quand une femme aborigène s'est approchée de notre groupe et nous a demandé si elle pouvait utiliser notre ordinateur. Cette rencontre, bien que brève, a éveillé un mélange d'inconfort et de curiosité. Pourquoi n'avait-elle pas accès à un ordinateur chez elle ? Puis, une seconde question a contribué à ce malaise : comment expliquer que les personnes aborigènes, dont certaines aux prises avec des problèmes de dépendance, étaient surreprésentées dans les espaces publics ? Parallèlement, j'étais témoin de plus en plus de commentaires dégradants envers les personnes aborigènes de la part de la population australienne blanche. Le malaise poignant que je ressentais en entendant ces discours a fait naître un questionnement troublant : les dynamiques que j'observais en Australie existaient-elles aussi chez nous ? Pour la première fois, je commençais à envisager que les relations entre Blancs et Autochtones au Québec n'étaient peut-être pas si différentes ni si exemplaires que je l'avais toujours cru.

J'étais confrontée à ma propre ignorance. Bien que consciente de l'existence des Premières Nations et des Inuits au Québec grâce à mon éducation scolaire québécoise, je n'avais que très peu de contacts avec ces communautés et ne m'étais jamais véritablement interrogée sur l'héritage colonial européen. J'ai entretenu pour un temps l'illusion que l'Australie représentait un cas particulier de relations problématiques avec les peuples autochtones, tandis que je présumais que le Canada et le Québec avaient résolu ces questions coloniales.

La rencontre inattendue avec cette femme en particulier, mais aussi avec d'autres membres des communautés aborigènes de l'Australie a provoqué une première rupture dans mon imaginaire colonial. En découvrant les dynamiques troublantes en Australie, j'ai commencé à remettre en

question l’histoire que je croyais connaître sur mon propre territoire. Cette prise de conscience a éveillé une curiosité qui allait orienter mon parcours subséquent. Je désirais soudain comprendre plus profondément la relation entre les Autochtones et les colon·ne·s français·e·s au Québec, percevant déjà qu’il me manquait un pan essentiel de notre histoire collective. L’invisibilité des Premiers Peuples dans mon quotidien et dans les récits dominants québécois me semblait désormais troublante et appelait à être interrogée.

## **LES ANGLES MORTS DU RÉCIT QUÉBÉCOIS**

---

### **RÉCIT DE DÉNI**

Je suis partie de cette curiosité pour réexaminer le récit historique dans lequel j’ai grandi. Diane Lamoureux, professeure émérite en théorie politique et féministe, observe que l’histoire officielle au Québec, depuis le début de la Révolution tranquille en 1960, prend souvent pour point de départ la Conquête britannique de 1760, positionnant paradoxalement les Canadiens français comme des « autochtones » face à l’invasion anglaise (1999, p. 39). Elle raconte comment ce récit se renforce à travers des événements comme la défaite des Patriotes en 1838 et la Nuit des longs couteaux en 1981<sup>1</sup>, qui ont cristallisé un sentiment collectif d’humiliation (Lamoureux, 1999, p. 40). Geneviève Pagé ajoute que ces épisodes nourrissent une quête perpétuelle d’affirmation et de préservation de la langue et de la culture québécoises (2015, p. 87).

Toutefois, ce récit comprend des angles morts considérables. Julie Burelle rappelle que « si les Canadien·ne·s français·e·s pouvaient être débouté·e·s de leur statut dominant par l’humiliation de la défaite, iels gardaient néanmoins une capacité à la mobilité à laquelle d’autres, à savoir les

---

<sup>1</sup> L’expression « longs couteaux » évoque métaphoriquement les « coups de poignard dans le dos » infligés par les négociations secrètes du gouvernement fédéral de Pierre-Elliot Trudeau avec les neuf autres provinces, excluant le Québec, pour le rapatriement de la Constitution canadienne. La Constitution est rapatriée en 1982 sans l’accord du Québec. À partir de cet événement, le Québec a le sentiment qu’il ne peut pas faire confiance au Canada. Pour en savoir plus : « La nuit des longs couteaux de novembre 1981 », réalisé par Radio-Canada (CBC/Radio-Canada, 2016).

Premiers Peuples et les personnes noires, ne pouvaient prétendre vis-à-vis de la blancheur » (2022, p. 20). Ainsi, en se définissant comme peuple colonisé, les Québécois·e·s de descendance européenne tendent à occulter leur propre participation aux processus de colonisation des peuples autochtones (Pagé, 2015, p. 85). Giroux pousse l'analyse plus loin en affirmant que « suivant ce récit, il devient impératif que ces "autres conquis" que sont les peuples autochtones disparaissent pour que notre propre récit d'émancipation [c'est-à-dire le récit d'émancipation québécois blanc] soit possible » (citée dans Hernandez, 2024, p. 56).

### **RÉCIT D'HARMONIE ET DE PROXIMITÉ**

Burelle (2019) ajoute que l'imaginaire collectif québécois francophone « de souche » s'appuie fortement sur la représentation d'une interaction relativement cordiale (« ou du moins moins violemment coloniale ») entre les populations autochtones et les premier·ère·s arrivant·e·s français·e·s, ce qui constitue un élément déterminant dans leur construction mythologique identitaire (citée dans Néméh-Nombré, 2024, p. 73). Comme Philippe Néméh-Nombré l'écrit : « Contrairement à l'envahisseur britannique [qui] suggère le déplacement, la présence française puis canadienne-française se comprendrait tout au contraire dans sa proximité synthétique avec les peuples autochtones, sous les auspices de "la rencontre, du métissage et de l'interculturalisme" » (2024a, p. 73).

Pourtant, Pierrot Ross-Tremblay (2020) rappelle que la subjugation française, canadienne-française et québécoise à l'Empire britannique, puis à l'État canadien, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que les discours de libération, de distinction et de souveraineté qui en découlent, traduit une lutte entre deux logiques coloniales, sans remettre en cause la structure coloniale de la société québécoise (citée dans Néméh-Nombré, 2024a, p. 72). En dépit de cela, c'est dans cet héritage de

domination et de conflit que prend forme le compromis québécois de la violence coloniale, qui serait réfléchi comme une négociation stratégique de la proximité (Néméh-Nombré, 2024a, p. 72).

## **MES ANGLES MORTS**

Cet imaginaire de déni et d'harmonie autour de la relation entre les Premiers Peuples et les descendants du peuplement colonial français a révélé des angles morts significatifs dans ma compréhension de cette relation, m'ayant fait croire que la question coloniale avec les Premières Nations et les Inuit était réglée au Québec. Toutefois, à l'âge de 25 ans, donc six ans après mon retour d'Australie, j'ai poursuivi cet élan de curiosité jusqu'à Iqaluit au Nunavut où j'ai été confrontée frontalement à ce qui m'avait échappé. Ce qui avait d'abord attisé ma curiosité a rapidement été remplacé par un fort sentiment de culpabilité.

## **PRISE DE CONSCIENCE AU NUNAVUT**

---

Ayant éveillé ma curiosité pour les réalités autochtones à 19 ans en Australie, je rêvais depuis quelques années d'aller vers le Nord canadien. Six ans plus tard, j'ai finalement réussi à obtenir un emploi comme assistante aux médias et à la radio pour l'Association des francophones du Nunavut. C'est ainsi que le 3 octobre 2018, je me suis retrouvée à l'aéroport Montréal-Trudeau, et qu'à 12h30, les moteurs ont commencé à gronder, puis les hélices à tourner. L'avion de quarante-deux passagers a pris son envol. Il était quasi inoccupé. J'avais les sinus bouchés et les émotions coincées dans la gorge. Dans les airs depuis deux bonnes heures, j'ai finalement étiré le cou pour regarder par le hublot. Aveuglée par la lumière, je ne voyais qu'une étendue blanche, aucun arbre, seulement de la glace et des roches. Le Nunavut.

## **MARCHER, RÉFLÉCHIR ET QUESTIONNER**

La beauté saisissante du territoire m'a captivée pendant les premières semaines. La vue sur la Baie des poissons et l'art sur le gris citadin m'ont séduite. La présence des corbeaux et leurs

échanges vocaux contribuaient à l'ambiance singulière du lieu. Paradoxalement, je me sentais à l'aise et déstabilisée. Je ressentais un mélange de sentiment d'appartenance et de remise en question continuelle. La marche était devenue mon mode de transport principal, m'offrant des moments pour réfléchir, des instants de transition entre les lieux que je fréquentais.

Étant arrivée pendant l'automne, rapidement, les journées ont commencé à raccourcir. Avec la venue de l'obscurité, des questions sur les raisons de ma présence ont émergées. Dans cette période d'introspection, prise dans une montagne russe d'émotions, j'ai été confrontée aux dynamiques du pouvoir colonial. Des interrogations ont commencé à faire leur apparition : pourquoi l'école francophone était-elle considérée comme la meilleure école primaire dans la région ? Comment expliquer que les personnes blanches (et généralement francophones) bénéficient souvent des plus beaux logements, à la fois les mieux situés et les plus abordables ?

### **ASSUMER MA POSITION**

Face aux tensions ambiantes et aux injustices observées, mes « lunettes roses » de jeune stagiaire ont volé en éclats : mes présupposés d'harmonie et mon déni du rôle des colonnes français·e·s dans la construction du régime colonial se révélaient désormais insoutenables. Cette prise de conscience a ouvert la voie à une réflexion plus lucide sur ma propre implication dans les dynamiques coloniales contemporaines. Tout d'un coup, je ne savais plus où me positionner, comment m'exprimer, ni vers qui me tourner.

Paralysée par un sentiment de culpabilité, j'ai dû, pour la première fois, examiner ma propre position de femme québécoise, francophone et blanche sous un angle radicalement différent. J'ai été contrainte d'abandonner le prisme familial de la victimisation historique qui avait jusque-là structuré ma compréhension identitaire nationale pour adopter une perspective plus inconfortable : celle de ma participation, bien qu'involontaire, aux structures de domination coloniale. Cette

déstabilisation identitaire correspond à la situation que Dalie Giroux théorise dans ses travaux sur les tensions inhérentes à l'identité québécoise. Elle articule cette difficulté existentielle en ces termes : « [...] il faut déjà rencontrer cette exigence de prendre acte et d'assumer sa position, dans ce qu'elle a de paradoxal, de souffrant, dans son intrication avec l'histoire et la géographie » (2020, p. 168). Ce sentiment intriquant culpabilité paralysante et reconnaissance de ma position sociopolitique était un moment révélateur dans ma trajectoire réflexive.

## **INTERROGER LES RACINES DE MON APPARTENANCE CULTURELLE**

En effet, mon éveil personnel s'inscrit dans une réflexion plus large sur la construction de l'identité québécoise. Comme le critique Burelle :

Contrairement au Canada anglophone, où le débat concernant la nation n'est pas aussi pressant d'un point de vue politique, les sphères politique et culturelle québécoises sont dominées par des questions concernant l'identité nationale de la province [...]. L'imaginaire québécois autour de l'identité nationale se déploie actuellement à l'intérieur des paramètres qui présupposent ou tiennent pour acquis l'extinction ou la sujétion des territoires, des modes de gouvernance et de la souveraineté autochtones. (2022, pp. 26-27)

Cette dynamique historique se manifeste de manière puissante dans les mots de l'autrice crie et métis Emma LaRocque : « En tant qu'Autochtones, nous avons vécu dans l'ombre du colonisateur depuis Colomb (ou Champlain) et des cohortes de colons ont couché sur papier leurs notions médiévales et leurs intérêts politiques » (2018, p. 194). La citation de LaRocque vient souligner la persistance des déséquilibres historiques jusqu'à nos jours. En partageant sa lecture du colonialisme qui invisibilise des pans entiers de l'histoire, je souhaite maintenant contribuer à la mise en lumière des réalités qui m'ont moi-même échappées trop longtemps.

Toutefois, cette prise de conscience me place devant un défi intellectuel et éthique considérable. Comment, à partir de ma position, puis-je entreprendre une déconstruction critique de l'imaginaire colonial québécois sans tomber dans les schémas d'interprétation dominants ? Par

quelles voies puis-je accéder à une compréhension de l'histoire et du territoire qui honore les réalités vécues et les voix autochtones trop longtemps marginalisées ?

Je me heurtais à un obstacle émotionnel que Neige Sinno, autrice française, exprime avec justesse dans sa réflexion sur sa rencontre avec le Mexique : « L'humiliation me limite, elle m'empêche une communication authentique avec les autres, elle me condamne à être quelqu'un que je ne souhaite pas être » (2025, pp. 181-182). La paralysie liée à la honte coloniale semblait bloquer toute possibilité d'engagement authentique. Giroux offre justement une piste pour sortir de cette impasse : « Prendre ses responsabilités ne signifie pas se sentir coupable [...] Le bouchon qu'il faut faire sauter est celui de la honte. Il faut accepter d'avoir honte » (citée dans Hernandez, 2024, p. 64). C'est précisément cette transition de la honte vers son acceptation que je devais entreprendre.

## **LE COLONIALISME DE PEUPEMENT AU QUÉBEC**

---

Lors de mon premier cours à la maîtrise en sociologie à l'Université d'Ottawa, je me trouvais toujours coincée à l'intérieur de cet état de culpabilité, incapable de sortir de la honte que je ressentais. C'est à ce moment que j'ai découvert le concept de colonialisme de peuplement. Ce concept est un point d'entrée important pour comprendre le déséquilibre dont fait mention LaRocque, et celui-ci m'a permis de mettre des mots sur ce que j'ai expérimenté à Iqaluit. Ce type de colonialisme s'inscrit au cœur même de l'histoire du Canada (Côté, 2019, p. 31). Comme le souligne Patrick Wolfe, le colonialisme de peuplement « *erects a new colonial society on the expropriated land base—as I put it, settler colonizers come to stay: invasion is a structure not an event* » (2006, p. 388). Eve Tuck et K. Wayne Yang enrichissent cette conception en mettant en lumière la centralité de la terre dans le conflit colonial, soulignant comment la colonisation a

violemment perturbé la connexion des peuples autochtones à leur environnement et continue de le faire à ce jour :

*Land is what is most valuable, contested, required. This is both because the settlers make Indigenous land their new home and source of capital, and also because the disruption of Indigenous relationships to land represents a profound epistemic, ontological, cosmological violence.* (2012, p. 5)

## LA NORMALITÉ DE LA DÉPOSSESSION

Dans le contexte québécois et canadien, Bruno Cornellier observe que le libéralisme politique et économique présuppose que « *indigenous lands are wasted under their own tenure and labor, with the result that their lands return to the universal common and become terra nullius: a land that nobody owns and is therefore open to colonial settlement and resource extraction* » (2016, p. 24). Pour approfondir cette analyse, l'auteur mobilise les théories de l'affect à travers le concept de « *settler structure of feelings* », développé par Mark Rifkin (Cornellier, 2016, p. 26).

Selon Rifkin, ce type de structure décrit un état d'esprit et des émotions qui se manifestent chez celles et ceux qui ont dépossédé d'autres de leurs terres, dans ce cas-ci les gens d'Europe arrivant en Amérique et leur descendant·e·s (2013, p. xvi). Leurs émotions s'accompagnent d'un sentiment troublant de normalité, comme si cette dépossession était justifiée (Rifkin, 2013, p. xvi). Cet angle d'analyse est enrichi par la théorie de la possessivité blanche d'Aileen Moreton-Robinson (2015), que Cornellier reprend pour mettre en garde contre « *the expansion of a settler dominion which, Moreton-Robinson would argue, is ideologically grounded in white supremacy as the primary impetus for indigenous dispossession. Indeed, the settler project in the Americas is a white supremacist project* » (2016, p. 26). Burelle applique cette théorie au contexte québécois en soulignant que « les droits de propriété des Blanc·he·s sont inscrits dans la loi, reconnus et protégés de telle façon qu'ils nient continuellement les souverainetés autochtones » (2022, pp. 11-12).

## **CONFRONTATION AVEC MON HÉRITAGE COLONIAL**

Au point où j'en étais, je devais me tourner vers mon histoire familiale et me rendre à l'évidence. Cette réalité théorique s'incarne concrètement chez moi et pour comprendre mes émotions, je devais m'en rapprocher. Mes ancêtres ont occupé et cultivé des terres, y ont élevé leurs familles, convaincus de la normalité de leurs actions et de la légitimité de leurs droits. Les terres familiales, entretenues et valorisées au prix d'un travail physique considérable et aliénant, ont fait naître une fierté et un sentiment d'appartenance viscéral qui transcende les générations.

## **RACINES FAMILIALES ET CONSCIENCE COLONIALE**

---

### **LES NOLET**

Du côté paternel, la lignée des Nolet entretient une relation fermement ancrée avec une parcelle de territoire spécifique, transmise de génération en génération. Le premier Nolet, Louis, se serait établi à Buckland (village où je suis née) vers 1860, période correspondant aux prémices de la constitution paroissiale. Ce village résulte du mouvement de colonisation qui, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, s'est progressivement éloigné de la ville de Québec (une des premières zones d'occupation française), partant du fleuve Saint-Laurent et se dirigeant vers le sud pour gagner les terres intérieures. Buckland est une paroisse qu'on considère comme un village « des hauts », situé à environ 80 kilomètres de Québec.

Louis Nolet a entrepris le défrichement initial du lot agricole des Nolet. Cette terre fut par la suite transmise selon une filiation précise : d'abord à son fils, Jean, puis à son propre fils, Adélar, qui était le frère de mon arrière-grand-père, Alfred. Par la suite, mon grand-père, Roger, en est devenu propriétaire grâce à la cession effectuée par son oncle, lui-même sans descendance directe. Aujourd'hui, c'est mon oncle Normand qui détient ce patrimoine foncier. La logique patriarcale de transmission a suivi son cours. Cette parcelle constitue l'illustration de ce que l'on pourrait

qualifier de « terre familiale » emblématique, incarnant la continuité intergénérationnelle et l'enracinement territorial de la famille.

De plus, l'inscription territoriale s'est accompagnée d'un mode de vie caractéristique qui rend ma famille à ce jour très fière de ses racines. Mon arrière-grand-père et mon grand-père Nolet, bien qu'agriculteurs, ont également participé au rythme saisonnier typique de la ruralité québécoise traditionnelle. En effet, pendant quelques années, ils quittaient leurs terres durant l'hiver pour travailler dans les camps de bûcherons des chantiers forestiers, notamment à Clova en Haute-Mauricie ou encore dans les montagnes près de Buckland. Ils ont par ailleurs aussi exercé l'activité de draveurs. Cette compétence particulière a marqué l'imaginaire collectif local, comme en témoigne le surnom de « p'tit morue » que les « vieux » du village attribuaient tant à mon père qu'à mon frère, perpétuant ainsi le souvenir de l'agilité de mon arrière-grand-père, reconnu pour sa capacité à se déplacer avec rapidité sur les billots flottants lors des opérations de drave.

## **LES CORRIVEAU**

Du côté maternel, l'histoire des Corriveau à Saint-Léon-de-Standon, situé à une vingtaine de kilomètres de Buckland, révèle une relation au territoire plus complexe et douloureuse. Mon arrière-grand-père, Joseph, a consacré sa vie aux chantiers forestiers de Clova en Haute-Mauricie. Lorsque des circonstances troubles lui firent perdre une parcelle de terre familiale à St-Léon, mon grand-père, Renaud, a dû la racheter, plus tard, à prix fort, geste qui pourrait témoigner d'un attachement identitaire à ce morceau précis de territoire. Suivant tant bien que mal la logique patriarcale, cette terre est aujourd'hui propriété de mon oncle Sylvain.

Malgré le lien de transmission moins direct et fluide, ma mère ressent une affection tout aussi puissante pour la terre de son enfance. Bien qu'elle n'ait pas bénéficié de la même transmission générationnelle que du côté Nolet, cette terre demeure infiniment précieuse à ses yeux, chargée

d’histoire et de souvenirs. Lorsque récemment j’ai évoqué l’éventualité d’une vente de la terre par mon oncle, la gorge de ma mère s’est nouée instantanément et les larmes lui sont montées aux yeux.

### **GRANDIR DANS « LE BOIS »**

Pour ce qui est de mes parents, Gaétan et Sylvie, ils ont acquis une autre terre à bois qui ne fût pas transmise, située non loin de la terre familiale Nolet. Ce n’était au départ qu’un terrain sur lequel ils ont construit une maison, puis la terre adjacente s’est libérée et ils l’ont achetée. Sur celle-ci se trouvait une petite cabane à sucre de quelques centaines d’entailles que mes parents ont développée progressivement au fil des ans, passant doucement des chaudières à la tubulure. Sur la terre, nous coupions des arbres tant pour le chauffage de la maison que pour alimenter le feu de l’évaporateur de la cabane à sucre. Une pratique qui reflète les réflexions d’Yves Sioui-Durand, artiste et auteur wendat, évoquant dans son livre « Okihoüey Atisken, l’esprit des os : Écrits théoriques, poétiques et polémiques », le documentaire « L’erreur boréale », du poète québécois Richard Desjardins :

Les paysans, les gens du territoire étaient soucieux de leur environnement. Pour eux, il s’agissait de bois de chauffage, de bois d’œuvre pour bâtir. Ils avaient conscience de ne pas détruire la forêt avec des coupes intensives, ce qu’on appellera la coupe à blanc, qui consiste à raser tous les arbres. [...] La vieille façon de travailler la forêt consistait à sélectionner les arbres les plus mûrs et les plus malades, à faire des éclaircies et à faire tomber un arbre sans abîmer les autres autour. (2020, p. 74)

Les réflexions de Sioui-Durand me rappellent le rôle de l’art et des poètes pour préserver et révéler certaines facettes du rapport au territoire que les récits dominants de l’État ou des industries tendent à occulter. Le lien au territoire est culturel et vivant. Sioui-Durand écrit d’ailleurs juste avant : « Dans ma culture, le gros arbre de la forêt est notre grand-père, la mémoire de toute une vie, le protecteur de la vie. Dans la culture autochtone, l’arbre a une fonction extrêmement importante » (2020, p. 73).

Tout cela pour dire que j'ai grandi dans cette « ancienne » tradition, que je trouvais d'ailleurs particulièrement pénible durant mon enfance et mon adolescence. C'était un travail considérable ! Au début de l'automne, nous marchions dans le bois pour marquer les arbres malades, que nous venions abattre plus tard. Lorsqu'un arbre se trouvait en terrain difficile, mon père faisait appel à un bûcheron, son frère Normand, ou un ami, pour garantir que l'abattage n'endommagerait pas les arbres qui l'entouraient. Un cycle bien établi s'ensuivait : nous les sortions l'hiver, les fendions au printemps et les entreposions l'été pour qu'ils soient secs et prêts à nous chauffer durant l'hiver suivant. Petit à petit, mes parents ont également défriché des sentiers, aujourd'hui empruntés régulièrement par famille, ami·e·s et voisin·e·s. Mon mari, anglophone, appelle affectueusement cet endroit « la forêt magique ». Cette expression fait toujours rire mes parents, car dans notre vocabulaire familial, on ne dit jamais « la forêt », mais simplement « le bois ». Pour nous, la forêt est un terme réservé aux gens de l'extérieur, tandis que « le bois » désigne notre espace familial.

### **MON LIEN AUX TERRES FAMILIALES**

Le lien au territoire, je le ressens. Il fait écho à celui de la fratrie de mon père. Cette dernière, bien que partie vivre en ville pour y travailler ou fonder leur famille, revient régulièrement vers Buckland, leur village natal. Quand iels évoquent leurs origines, c'est ce rapport intime à la terre familiale qui structure leur récit de vie et forge leur identité. De façon similaire, bien que j'aie quitté Buckland à 17 ans – un village qui approche ses 175 ans d'existence et où les Nolet ont toujours possédé des terres – mon attachement demeure puissant. Je m'interroge parfois sur ce qu'il adviendra lorsque mes parents ne pourront plus prendre soin de la terre où j'ai grandi. Mon frère et moi devons-nous prendre le relais ? L'un de nous retournera-t-il à Buckland pour poursuivre la tradition familiale ?

Ma mère nous a d'ailleurs clairement signifié : « Si vous vendez la terre, vous devrez attendre que je sois morte ou sénile. » Et par « terre », elle désignait spécifiquement la terre à bois avec la cabane à sucre achetée avec mon père, et non la maison familiale. Cet attachement à la terre, à cet espace précis où tant d'efforts ont été déployés, est un enracinement. L'histoire de ma présence sur ces terres s'inscrit dans deux lignées familiales distinctes, chacune avec son propre rapport au territoire, mais toutes deux marquées par un attachement profond.

### **ENTRE ENRACINEMENT AFFECTIF ET LÉGITIMATION DE LA DÉPOSSESSION**

Toute cette histoire témoigne d'un attachement constitutif et d'un respect pour les ressources qui se trouvent sur nos terres. Ces parcelles, toujours en possession de ma famille, sont chéries à nos yeux, mais elles sont aussi situées sur des territoires non cédés. Ma position de femme blanche issue d'une lignée de colons m'a conféré des privilèges sur un territoire où les souverainetés autochtones sont systématiquement ignorées. Dans les récits familiaux transmis à travers les générations, que ce soit du côté de mon père ou de ma mère, je remarque comment la difficulté du défrichage et de la culture de ces terres est mise de l'avant avec une certaine fierté. Ces histoires de labeur et de persévérance, racontées et répétées, semblent avoir servi à légitimer l'appropriation de ces terres. La « conquête » par le travail acharné pour élever sa famille devient ainsi le fondement d'un sentiment d'appartenance viscéral et de possession légitime. Ces récits ont non seulement façonné notre rapport au territoire, mais aussi organisé des trajectoires diverses pour chaque membre de la famille à travers les générations. Comme le souligne justement Giroux, dans son essai « L'Œil du maître : Figures de l'imaginaire colonial québécois », il est impératif de :

prendre acte de la structure et de la hiérarchie qui s'actualisent à travers nos trajectoires collectives et liées – pour cheminer vers une version plus éthique de la culture. Cela demande, à n'importe qui, ici, maintenant, de partager nos histoires, qui sont des histoires de violence, des histoires d'échecs, des histoires de déambulations improbables, qui sont aussi des histoires de survie, de petites victoires, victoire sur soi, victoire sur les vainqueurs. (2020, p. 168)

C'est dans cet esprit de partage d'histoires et de trajectoires, à la fois intimes et politiques, que ce projet de recherche a commencé à prendre forme. Cette démarche réflexive préliminaire m'a amenée à examiner mon lien avec le territoire et les tensions inhérentes à ma position de descendante de la colonisation française.

Je vais maintenant ouvrir une nouvelle fenêtre de mon parcours, qui se situe dans l'intervalle entre mon séjour australien et mon expérience au Nunavut. Vivant à Québec, j'étais alors étudiante à l'Université Laval : il s'agit d'une période qui a bouleversé ma vision de l'État et de ses relations avec les Premiers Peuples, devenant ainsi le deuxième moment de rupture dans la déconstruction de mon imaginaire colonial.

### **ICI COMME AILLEURS : IRONIE FOUDROYANTE**

---

À mon retour d'Australie et de Nouvelle-Zélande en 2013, je me suis inscrite en enseignement de l'histoire au secondaire. C'était un moment charnière dans l'histoire canadienne : la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVRC) poursuivait ses travaux, bouleversant les récits historiques établis. À l'automne 2014, lors d'un stage dans une école secondaire d'une banlieue de la ville de Québec, on m'a confié la préparation d'un cours sur les enjeux autochtones contemporains. Ma superviseuse m'a alors encouragée à partager mes observations des réalités aborigènes et maories, voyant dans mon expérience récente une opportunité d'ouvrir les horizons des élèves. Enthousiasmée par ce projet et nourrie par mes expériences à l'étranger, je me suis plongée dans les recherches, découvrant l'ampleur et l'importance de la CVRC au Canada. Pourtant, lorsque j'ai présenté ma planification, ma superviseuse m'a formellement interdit d'aborder la Commission, jugeant le sujet trop délicat pour les élèves. Une frustration que je n'arrivais alors pas à exprimer m'envahit. L'ironie était frappante. Je pouvais témoigner des

blessures coloniales à l'autre bout du monde, mais pas de celles qui marquaient le territoire où nous vivons.

L'expérience que j'ai vécue dans cette école secondaire illustre la complexité du rapport qu'entretient la société québécoise avec son histoire coloniale. Pour reprendre les mots du philosophe Vladimir Jankélévitch : « l'ironie, en somme, sauve ce qui peut être sauvé. Elle est mortelle aux illusions : partout elle tisse les toiles d'araignée où se prendront les pédants, les vaniteux et les grotesques » (1964, quatrième de couverture). Elle m'a permis de déceler l'ironie, et par le fait même a soulevé un voile qui obstruait mon regard. À partir de ce moment, mes illusions se sont désintégrées. L'institution scolaire cachait consciemment une partie de l'histoire à la prochaine génération. Une colère viscérale m'a submergée, l'institution scolaire québécoise m'a dégoûtée, à un point tel que j'ai renoncé à mon futur d'enseignante au secondaire. Je me suis sentie trahie, non seulement en tant qu'enseignante en devenir, mais dans ma quête de vérité. Pour reprendre à nouveau Jankélévitch : « le progrès de l'ironie va donc au même pas que le progrès de la conscience » (1964, p. 35). Cette seconde rupture, enracinée dans mon propre territoire, a transformé mon parcours académique en me dirigeant vers l'anthropologie, tout en m'incitant à approfondir ma compréhension de la portée réelle des enjeux de la CVRC.

## **LA COMMISSION VÉRITÉ ET RÉCONCILIATION : RACONTER**

La CVRC, qui s'est déroulée entre 2008 et 2015, a été instituée à la demande des ancien·ne·s pensionnaires (Capitaine, 2017, p. 23). Son mandat consistait à entreprendre des recherches et à recueillir les témoignages des survivant·e·s d'un système d'assimilation établi grâce à la collaboration d'institutions scolaires religieuses à la grandeur du pays, dans le but d'informer le public canadien sur le système des pensionnats autochtones ainsi que sur leurs répercussions actuelles (Capitaine, 2017, p. 23).

Aujourd'hui, le système de pensionnat est reconnu comme un génocide culturel, défini comme la « destruction des structures et des pratiques qui permettent au groupe de continuer à vivre en tant que groupe » (Monette-Tremblay, 2018, p. 103). En effet, comme le mentionne le sommaire du rapport de la Commission vérité et réconciliation, ces pensionnats visaient à « séparer [les enfants] de leur famille afin de limiter et d'affaiblir les liens familiaux et culturels et [de les] endoctriner pour qu'ils adhèrent à une nouvelle culture, à savoir la culture dominante sur le plan juridique de la société canadienne euro-chrétienne » (cité dans Monette-Tremblay, 2018, p. 104).

À travers les témoignages de 6000 survivant·e·s, la Commission a permis de révéler une contre-histoire du Canada, ébranlant son image de champion des droits humains (Capitaine, 2017, pp. 22-23). Cette démarche s'inscrit dans ce que Teresa Godwin Phelps décrit dans *Shattered voices: language, violence, and the work of truth commissions*, c'est-à-dire que la narration des expériences vécues facilite l'établissement d'un échange social porteur de sens et permet la transmission d'émotions entre personnes qui, autrement, seraient dans l'impossibilité de se comprendre (2004, p. 54). Selon Phelps, le principal atout du *storytelling* est sa capacité à confronter les mécanismes d'oppression sociale en restaurant une forme de dignité aux personnes victimisées (cité dans Monette-Tremblay, 2018, pp. 113-114).

Brieg Capitaine va plus loin en précisant que « la Commission, en dépit de son nom, est moins une institution de justice transitionnelle qu'un mouvement d'affirmation identitaire original porté par les survivantes et les survivants » (2017, p. 28). Il conçoit ainsi la CVRC comme « un mouvement de réappropriation des victimes », soulignant sa portée au-delà du cadre institutionnel et juridique (Capitaine, 2018, cité dans Monette-Tremblay, 2018, p. 114).

## LES STRATÉGIES SYMBOLIQUES

Cette reconceptualisation de la Commission démontre un tournant dans les modalités de luttes autochtones, où les survivant·e·s ont privilégié des stratégies symboliques (Capitaine, 2017, pp. 23-24). Dylan Robinson et Keavy Martin expliquent :

*these aesthetic experiences, therefore, were a crucial component of how the issues surrounding the TRC [Truth and Reconciliation Commission] are taken up by both survivors and varied members of the public. By considering the aesthetic—the realm of the senses—we focus on some of the most tangible results of the TRC: the way it has affected different bodies.* (2016, pp. 2-3)

Cette nouvelle approche, accordant une place centrale à la production culturelle autochtone, constitue selon Capitaine une expression concrète de décolonisation (2017, p. 26). Dans le même sens, Yves Sioui-Durand signale :

Si ce n'était de la présence des artistes, des activistes et des femmes autochtones sur toutes les tribunes, sur toutes les scènes (l'apparition d'une littérature, la montée aux barricades des poètes, des musiciens, des comédiens), il n'y aurait pas eu de sympathie pour les Amérindiens et les Inuit. S'il n'y avait pas eu cette dénonciation des conditions de vie dans les communautés éloignées comme à Attawapiskat, des révélations de la Commission de vérité et réconciliation, il n'y aurait pas eu de progrès dans la conscience sociale globale des sociétés canadienne et québécoise. (2020, p. 139)

La résistance symbolique trouve ainsi son expression dans diverses formes artistiques, rejoignant les observations de Phelps (2004), mais aussi des artistes Émilie Monnet et Marilou Craft qui écrivent dans la préface du livre d'Alexandra Pierre que « l'art permet d'amplifier les voix des personnes racisées, autochtones, noires, immigrantes, réfugiées. De faire entendre leurs récits. Et de guérir collectivement aussi » (2021, p. 16).

## **PROBLÉMATIQUE : DE LA PARALYSIE À L'ENGAGEMENT CONSCIENT**

---

C'est dans ce contexte de tensions, de silences et d'espoir que s'inscrit cette recherche. Les dynamiques de pouvoir qui structurent l'imaginaire social québécois perpétuent, encore plus qu'ailleurs au Canada, le déni de la complicité de l'État avec le colonialisme, tant dans le passé

que dans le présent. Cet aveuglement collectif, partie intégrante d'une psyché coloniale, crée un imaginaire qui entrave la reconnaissance de l'autodétermination des peuples autochtones.

Mon parcours de recherche s'enracine dans mon expérience personnelle : la curiosité qui m'habitait à 19 ans par rapport aux réalités autochtones en Australie et au Québec, la colère qui m'a envahie à 20 ans devant le silence des institutions québécoises, et une culpabilité, voire une honte identitaire qui m'a engloutie à 25 ans au Nunavut. L'intensité de ces émotions, émergeant de mes expériences, m'a souvent paralysée dans ma volonté d'entrer en relation avec les imaginaires autochtones. Cette paralysie ne relevait pas de l'indifférence, mais d'une prise de conscience brutale de ma position privilégiée et des limites de ma compréhension, créant un état d'entre-deux où ni l'ignorance ni l'action ne semblaient possibles.

La paralysie reflète un enjeu plus large de la réconciliation. Comme le souligne Kim Stanton, juriste spécialiste du droit autochtone, une véritable réconciliation exige « [...] d'inclure les non-Autochtones dans ce processus, afin que tous se sentent concernés par le processus de réconciliation et de guérison, dans une optique de rééquilibrage entre les groupes » (Stanton, 2011, citée dans Monette-Tremblay, 2018, p. 128).

Devant ce défi, la musique s'est révélée comme une porte pour entrer en relation, un terrain créatif et rassembleur pour rencontrer et pour m'ouvrir à l'autre. La question centrale qui guide cette recherche devient alors : comment puis-je, en tant que descendante du peuplement colonial français, entrer en relation avec les imaginaires autochtones sans reproduire les dynamiques d'extraction ou d'appropriation qui caractérisent souvent les rapports coloniaux ? Autrement dit, est-il possible de développer une pratique d'écoute qui reconnaisse les limites de ma position, tout en me permettant d'être réceptive à ce que les imaginaires musicaux peuvent m'apprendre ?

## ENTRER EN RELATION GRÂCE À LA MUSIQUE

---

### MA RELATION AVEC LA MUSIQUE

Cette intuition que la musique pourrait devenir un terrain de rencontre ne surgissait pas de nulle part. La musique, présence constante dans ma vie, a toujours représenté un espace qui m'offre à la fois sécurité et intimité, tout en ouvrant mes horizons. Ayant grandi dans un petit village de région, mon accès au monde extérieur, à l'ailleurs, passait largement par la musique moderne et populaire. Comme Steven Feld (2000) le souligne, contrairement à d'autres formes d'art, la musique populaire possède ce potentiel unique de toucher un vaste public grâce à l'industrialisation et au rayonnement mondial.

La musique a toujours été, pour moi, un espace de découverte, mais aussi une façon d'accéder à mes émotions, tout en me permettant d'aller vers les autres. À l'âge de 4 ou 5 ans, j'apprenais des chansons par cœur et je les chantais à ma famille ; je ne pourrai jamais oublier les paroles de « On jase de toi » de Noir Silence. À 7 ans, j'ai demandé à ma mère de m'inscrire à des cours de piano, découvrant une nouvelle façon de m'exprimer. Pendant mon adolescence, je consacrais des heures à créer des compilations pour mes ami·e·s et ma famille. Je prenais plaisir à penser au meilleur enchaînement de chansons, tout en réfléchissant aux connexions que ces morceaux créaient entre moi et les personnes qui comptaient dans ma vie.

À mon entrée à l'université, c'est assise en tailleur, grattant des accords imparfaits, que j'ai découvert la magie des moments où les voix s'entremêlent sur des chansons comme « Les étoiles filantes » des Cowboys Fringants, « le Dôme » de Jean Leloup, ou encore, « Belzébuth » des Colocs. J'ai d'ailleurs eu la chance d'être entourée d'excellent·e·s musicien·ne·s pendant cette période de ma vie. Ces moments de partage musical me faisaient sentir connectée à quelque chose de plus grand que moi. Puis, quand je pense à mon premier emploi au Nunavut, c'est l'univers de

la radio qui m'a offert cette porte d'entrée. Je me suis retrouvée à faire des compilations de chansons pour la population d'Iqaluit. J'ai adoré ce travail !

Enfin, la musique demeure une présence fidèle qui, tout au long de ma vie, m'a permis de me connecter, avec sincérité, à moi-même et aux autres. Que je sois au cœur d'une foule vibrante lors d'un concert, seule dans la forêt avec mes écouteurs, ou dans l'autobus entourée d'inconnus, la musique me permet de tisser des liens.

## **LA SCÈNE MUSICALE POPULAIRE AUTOCHTONE AU QUÉBEC**

Le pouvoir rassembleur de la musique se manifeste aussi dans le contexte autochtone au Québec. Véronique Audet définit les musiques populaires autochtones au Québec comme :

des créations contemporaines ; généralement basées sur le chant, l'expression vocale chantée avec paroles, souvent accompagnées à la guitare ; principalement réalisées par des Autochtones vivant au Québec, membres de nations, présentes au Québec et/ou actifs sur une scène musicale populaire autochtone du Québec ; inspirées à la fois de l'héritage ancestral, des mouvements pan-autochtones et des courants musicaux populaires internationaux (country, folk, rock, pop, hip hop, reggae, électro...) ; le plus souvent chantées dans une langue autochtone, mais aussi en français ou en anglais. (2015, p. 16)

Elle explique que la scène musicale populaire autochtone au Québec est formée d'artistes, de producteur·trice·s et d'un public uni par leur intérêt pour la musique populaire autochtone (2015, p. 16). Cette scène, qui a émergée dans les années 1950, a pris un tournant majeur du côté innu dans les années 1980 (Audet, 2015, p. 147). Morrison et Grenier soulignent notamment que dans ces années, « Kashtin<sup>2</sup> est le premier groupe populaire chantant dans une autre langue à être d'emblée perçu, reconnu, globalement accepté par l'industrie, le public et la critique en tant que vedette foncièrement québécoise » (1995, p. 76). Dans leurs analyses respectives de la scène musicale populaire autochtone au Québec, Morrison et Grenier (1995) et Audet (2015) révèlent non seulement les dynamiques relationnelles qui la caractérisent, mais aussi comment les

---

<sup>2</sup> Kashtin est un duo country folk innu composé de Florent Vollant et de Claude McKenzie.

expressions musicales peuvent servir de voie d'affirmation autochtone. En ce sens, Audet a relié le concept de culture populaire à sa thèse de doctorat sur la scène musicale populaire autochtone. Elle s'appuie sur les travaux de Johannes Fabian (1998) pour souligner la dimension émancipatrice de la culture populaire. Fabian (1998) la définit comme ayant la capacité de transformer les vécus individuels et collectifs en moyen d'expression et de contestation (cité dans Audet, 2015, p. 44). Ainsi, Audet spécifie que « depuis quelques décennies, les expressions musicales populaires sont souvent les moyens privilégiés par les Autochtones pour s'exprimer, s'affirmer, se rassembler publiquement et agir dans le monde » (2015, p. 1).

## **LA MUSIQUE COMME FIL CONDUCTEUR**

C'est à travers ce prisme, où se croisent mon attachement personnel à la musique et son rôle dans l'affirmation culturelle autochtone, qu'une expérience particulière allait prendre tout son sens le 9 octobre 2024 dans l'autobus de la Société des transports de l'Outaouais (STO).

## **L'ÉCOUTE RELATIONELLE COMME CADRE THÉORIQUE**

---

Le 9 octobre 2024, il est 8h du matin, j'ai trouvé un banc dans l'autobus de la STO qui m'amène du boulevard Saint-Raymond aux Terrasses de la Chaudière à Gatineau. Quelle chance d'être assise à cette heure de pointe ! Je me laisse bercer par le rythme de l'autobus, en route vers le travail. Ce matin est particulier. J'inaugure mon journal d'écoute, le terrain de ma thèse de maîtrise. L'excitation d'ouvrir un tout nouveau cahier se mêle à l'inconfort de mon col roulé rouge, trop chaud pour la température ambiante. Écouteurs aux oreilles, je porte attention à ce que je ressens en écoutant Kanen, autrice-compositrice-interprète innue de Uashat mak Mani-Utenam. Entourée d'étranger·ère·s qui me semblent si près et si loin à la fois, je me fonds dans sa chanson « Nimueshtaten nete » (*je m'ennuie là-bas*). Des souvenirs remontent à la surface, ceux du temps

où j’habitais Montréal, où le monde me semblait gris et où je cherchais, moi aussi, les étoiles. Ça y est, les premières pages de mon journal sont désormais noircies.

## **CONNEXION**

Les paroles de Kanen m’ont touchée d’une façon inattendue, créant un lien entre nos expériences respectives. Dans cette rencontre avec l’œuvre de Kanen, je me suis sentie habitée par un double mouvement. Je voulais m’immerger dans l’univers sonore, poétique et nostalgique de sa chanson, et simultanément, grâce à mon journal d’écoute, articuler cette relation naissante avec ses mots et son imaginaire. Cette expérience de connexion multisensorielle a modifié ma compréhension de la relation entre « *story teller* » et « *story listener* ». Mon écoute a transcendé la simple réception d’information pour devenir un espace relationnel, créant une forme de co-construction narrative et affective (Bochner & Ellis, 2016, p. 52).

## **PRATIQUE D’ATTENTION SENSORIELLE**

Pour moi, l’approche sensorielle s’est naturellement inscrite dans une éthique du care. Comme l’observe Dylan Robinson « *we come to know the world through our senses* » (2016, p. 43), et cette forme de connaissance s’aligne avec une pratique d’attention à soi et aux autres, donc ni par un geste héroïque ou des comportements dictés par des règles (Suomela *et al.*, 2019, p. 10). Patricia Hill Collins souligne que l’éthique du care « implique que l’expressivité personnelle, les émotions et l’empathie soient au cœur du processus de validation du savoir » (2016, p. 400). Par ce mode d’appréhension, mon journal d’écoute est devenu un espace d’accueil et d’exploration de mes ressentis. Il s’est transformé en un outil qui m’a permis d’assurer une présence active.

## **VERS UNE ÉPISTÉMOLOGIE DES RELATIONS ET UN CADRE DU DÉSIR**

Ainsi, ma recherche prend forme dans ce que Kyle Whyte conceptualise comme une épistémologie de la coordination : « *Epistemologies of coordination emphasize coming to know the world through kin relationships. [...] Kinship relationships refer to moral bonds that are often expressed as mutual responsibilities. [...] Examples of kinship relationships are care, consent, and reciprocity, among others* » (2021, p. 58). La vision relationnelle mise de l'avant par Whyte concorde avec ma démarche, qui vise à établir des relations éthiques plutôt qu'à extraire des connaissances. À travers l'écoute d'autrices-compositrices-interprètes autochtones et l'attention portée à la dimension sensorielle de mon expérience grâce à un journal d'écoute, cette recherche explore la manière dont la musique peut ouvrir des voies vers une relation plus authentique et responsable.

J'aligne cette lentille théorique, qui éclaire les responsabilités mutuelles dans la relation, avec le cadre du désir proposé par Eve Tuck, qui invite à saisir la complexité et l'agentivité des expériences vécues, en reconnaissant les réalités douloureuses, mais aussi, et surtout, la sagesse et l'espoir qui les traversent (2009, p. 416). Dans cette perspective, mon écoute cherche à accueillir les désirs exprimés tout en demeurant consciente des dynamiques de privilèges.

## **ÉCOUTER LES HISTOIRES DES FEMMES AUTOCHTONES**

Dans son livre *Decolonizing Methodologies*, la chercheuse maorie Linda Tuhawai Smith observe :

*The story and the story teller both serve to connect the past with the future, one generation with the other, the land with the people and the people with the story. As a research tool, Russel Bishop suggests, storytelling is a useful and culturally appropriate way of representing the 'diversities of truth' within which the story teller rather than the researcher retains control.* (2021, p. 166)

Patricia Monture-Angus, auteure, professeure et avocate mohawk, confirme que le *storytelling* joue un rôle central dans la transmission de l’histoire, des lois et des enseignements (2017, p. 15). Elle met spécifiquement l’accent sur les paroles des femmes, et sur celles qui l’ont précédée, soulignant que, contrairement à ce que l’histoire officielle retient, les femmes indigènes<sup>3</sup> ont historiquement compris et critiqué les pratiques des Blanc·he·s (2017, p. 17).

Le *storytelling* émerge ainsi comme un outil puissant, capable non seulement de préserver les traditions, mais aussi de rectifier les fausses représentations imposées par les colonisateur·trice·s et d’éduquer sur les perspectives autochtones (LaRocque, 2018, p. 194 ; Episknew, 2009, p. 17). Monture-Angus l’exprime clairement : « Mes mots sont ma force. Ils sont mon pouvoir en tant que femme » (2017, p. 16). Cette citation révèle le lien intrinsèque entre *storytelling* et pouvoir féminin, mettant en évidence l’autodétermination et la force des femmes.

À travers ces prismes théoriques, les mots des femmes sont des actes de résistance et d’affirmation auxquels j’ai souhaité porter une oreille intentionnelle. Le choix d’écouter les histoires des femmes autochtones n’était donc pas aléatoire.

## CONSIDÉRATIONS ÉTHIQUES

---

### UNE POSTURE D’ÉCOUTE ACTIVE ET SITUÉE

Je souhaite inscrire ma trajectoire d’écoute dans une posture réflexive et située. Comme Kim et Leclair le conçoivent :

*As such, using storytelling or stories from Indigenous communities goes beyond giving proper credit and citation. Primary sources need to be conceptualized as “relation between*

---

<sup>3</sup> Dans cette phrase, je reflète les mots utilisés par l’auteure Dalie Giroux qui a traduit le texte de Monture-Angus. Voici ce qu’elle ajoute en bas de page pour expliquer ces choix : « "Autochtone", "Indien" ou "Indienne", Premières Nations, tous ces termes sont ceux de l’imposition coloniale. Selon la personne à qui on s’adresse, chacun de ces mots peut devenir problématique. Il n’y a pas de mot "juste". [NDT : dans le texte en français, j’ai tenté de refléter au plus près la manière dont l’auteure fait usage de ces différents termes : elle emploie selon le contexte "indien" et "Indien" (Indian), "autochtone" (Aboriginal, Native), "Premières Nations" et "premiers peuples" (First nations, first peoples), "amérindien" (Native American), "communauté" (tribe) et "indigène" (Indigenous). » (Monture-Angus, 2017, p. 16, note de bas de page 2)

*story, storyteller and listener”, rather than story itself, so citing primary sources should explain the context and researcher’s relation with the story and the storyteller. (2021, p. 97)*

En écoutant les récits transmis à travers les chansons et les entrevues, je suis une auditrice qui, à son tour, raconte et explique le contexte et ma relation avec les histoires et les imaginaires des chanteuses. En ce sens, je souhaite donner des éléments de posture, blanche, québécoise, descendante du peuplement colonial français, pour entrer en relation avec les chansons et les entrevues des autrices-compositrices-interprètes autochtones, en racontant, comme Philippe Néméh-Nombré le propose dans son chapitre « Des histoires noires pour écouter Tshakapesh », « la possibilité de l’écoute plutôt que l’histoire » (2024b, p. 172).

Il s’agit donc d’explorer comment je ressens leurs œuvres et vers quoi mon imaginaire se dirige quand je me plonge dans les univers des chanteuses. Comment puis-je interroger les connexions spontanées et partager des questionnements qui mèneront mes lecteur·rice·s vers leurs propres réflexions ?

À cet égard, même si, dans mon cas, contrairement à Néméh-Nombré, je citerai des passages d’entrevues et de chansons ; ce travail est aussi une invitation à entrer en relation directe avec les œuvres qui seront évoquées : écouter les chansons, visionner les vidéoclips, écouter les entrevues (2024b, p. 173). L’expérience ressentie se vit pleinement en s’immergeant dans les créations et les histoires, au-delà des citations qui, toujours tronquées, ne permettent que de rapporter des bribes ou un aperçu.

## **RECONNAÎTRE LES TENSIONS DE LA NARRATION**

Suivant la méthode proposée par Katherine McKittrick et reprise par Néméh-Nombré, le récit devient « pratique de partage, [...] d’invitation, d’engagement, de nécessaire réciprocité entre le récit, son extérieur, sa production et sa réception » (2024b, p. 174) :

*The story does not simply describe, it demands representation outside itself. [...] The story opens the door to curiosity; the realms of evidence dissipate as we tell the world differently, with a creative passion. The story asks that we live with the difficult and frustrating ways of knowing differentially.* (McKittrick, 2021, p. 7)

Je reste toutefois consciente des limites de l'écriture narrative. Comme l'écrit Dionne Brand : « *Narrative is, to my mind, almost always implicated in the colonial/imperialist/racist project – with best efforts one writes back to, or against, first the existence and then the persistence of the dominant narrative of coloniality, racism and imperialism* » (2017, p. 60, citée dans Néméh-Nombré, 2024b, p. 174). Malgré les précautions prises, écrire depuis une position située reste un acte chargé de tensions.

## **L'ÉCOUTE DEPUIS L'HÉRITAGE COLONIAL**

En ce sens, il est crucial de reconnaître que ma démarche d'écoute s'inscrit dans des rapports de pouvoir intrinsèquement asymétriques et problématiques. Comme l'affirme Marie-Ève Bradette, « si l'on s'exprime toujours depuis un espace qui est ancré, situé, façonné par nos identités et nos expériences, nous lisons et interprétons également depuis ce seul espace » (2024, p. 8). Cette réalité structurelle souligne combien mon écoute en tant que femme blanche francophone est inévitablement traversée par un héritage colonial qui continue de structurer les relations entre Autochtones et non-Autochtones au Québec.

Ma position rend mon écoute foncièrement plus délicate, voire contestable. Plusieurs chercheur·se·s ont d'ailleurs légitimement remis en question la capacité même des descendant·e·s du colonialisme français à écouter véritablement, tant que persistent les structures coloniales qui organisent nos rapports sociaux. Nicolas Renaud, s'appuyant sur la théorie de l'invisibilité des subalternes de Gayatri Spivak (1988) souligne que malgré la présence des voix autochtones au Québec, il existe un blocage au sein de la psyché du groupe dominant qui empêche une écoute

effective, et qui nourrit un cycle de domination qui maintient la hiérarchie en place<sup>4</sup> (2020, pp. 47, 52-53).

Cette critique soulève une question importante pour ma recherche : en tant que femme blanche francophone, héritière directe du peuplement colonial français, ma position d'écoute est-elle structurellement différente de celle d'autres chercheur·se·s non-autochtones ? Contrairement aux chercheur·se·s qui peuvent revendiquer des positions de solidarité à partir d'autres expériences de marginalisation, mon écoute s'inscrit dans l'héritage même de la majorité colonisatrice. Cela rend ma démarche particulièrement délicate et potentiellement contestable, car elle s'enracine dans les structures mêmes de privilège que dénoncent les voix autochtones.

Le reconnaître m'amène à une humilité essentielle : mon écoute sera nécessairement incomplète, parfois inadéquate, et peut-être même impossible dans sa plénitude tant que perdureront les rapports coloniaux. Alors, plutôt que de prétendre à une écoute parfaite ou à une compréhension totale, je conçois ma recherche comme une tentative modeste et timide de repositionnement. Il ne s'agit pas de résoudre les contradictions inhérentes à ma position, mais d'habiter consciemment cet espace inconfortable et d'en reconnaître les limites.

Mon écoute des imaginaires autochtones ne prétend donc pas transcender les rapports de pouvoir, mais cherche plutôt à les mettre en lumière, à les interroger depuis ma position située, avec humilité, responsabilité et ouverture, au risque d'échouer ou de me tromper dans cette démarche (McKegney, 2018, pp. 99-100).

---

<sup>4</sup> Renaud illustre cette problématique en examinant les représentations médiatiques controversées de *Of the North*, un film réalisé par Dominic Gagnon en 2016 et *Kanata*, une pièce de théâtre produite par Robert Lepage en 2018 (2020, p. 57).

## L'AUTO-ETHNOGRAPHIE COMME DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

---

Au fil de ce processus réflexif et compte tenu de mon désir d'explorer les ressentis et les émotions qui m'habitent depuis plus d'une décennie, l'auto-ethnographie s'est imposée comme la méthodologie la plus adaptée. C'est une approche qui permet de respecter à la fois la dimension personnelle de mon parcours et la rigueur académique nécessaire à une telle recherche. Comme l'expliquent Carolyn Ellis et Arthur Bochner, cette méthodologie valorise l'observation et l'analyse des expériences émotionnelles qui nous ont transformés, tout en reconnaissant leur influence sur notre compréhension de la vie des personnes autour de nous (2016, pp. 50-52).

### FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES DE L'AUTO-ETHNOGRAPHIE

L'auto-ethnographie positionne le ou la chercheur·se comme sujet et objet de sa recherche, permettant un mouvement entre le regard intérieur et extérieur qui brouille les frontières entre les dimensions personnelle et culturelle (Ellis, 2004, p. 37). Les textes auto-ethnographiques, caractérisés par l'emploi de la première personne, mettent en lumière « *concrete action, dialogue, emotion, embodiment, spirituality, and self-consciousness* », des éléments s'inscrivant dans des récits relationnels et institutionnels influencés par l'histoire et les structures sociales (Ellis, 2004, p. 38). L'auto-ethnographie permet d'explicitier l'articulation entre l'expérience individuelle et les structures sociopolitiques environnantes, me permettant de démontrer comment ma vie personnelle, avec tout ce qu'elle implique, influence ma manière d'exister dans ce système social.

Cette méthodologie attire particulièrement les chercheur·se·s dont les travaux émergent d'expériences vécues ou d'épiphanies émotionnelles (Bochner & Ellis, 2016, p. 50). Ellis décrit ainsi la démarche que requiert l'auto-ethnographie : « *I pay attention to my physical feelings, thoughts, emotions. I use what I call systematic, sociological introspection and emotional recall to try to understand an experience I've lived through. Then, I write my experience as a story. By*

*exploring a particular life, I hope to understand a way of life* » (1999, p. 671). Comme je l'ai relaté au début de cette thèse, mon parcours intellectuel et personnel a été jalonné de plusieurs moments révélateurs qui ont réorienté ma trajectoire. En effet, trois moments ont marqué mon cheminement : la rencontre inattendue avec les communautés aborigènes australiennes, la confrontation au silence institutionnel québécois à l'égard des pensionnats autochtones, et l'observation des rapports de pouvoir coloniaux au Nunavut. C'est de cette trajectoire personnelle et sociale qu'est né mon désir d'entreprendre une recherche auto-ethnographique. Toutefois, cette démarche exige une réflexion approfondie sur les conditions de sa mise en œuvre.

### **POSITIONNEMENT, ENGAGEMENT, RELATIONALITÉ**

Partir de soi pour étudier le monde suppose une vigilance particulière. Si l'auto-ethnographie place le « je » au centre de la narration, elle exige en contrepartie un travail de décentrement : non pas une sortie de soi, mais une mise en question constante de sa position de locuteur-riche. Sally Denshire, s'appuyant sur les travaux d'Alcoff, rappelle que l'auto-ethnographie peut être interprétée comme :

*a critical approach necessitating a privileged speaker who 'sometimes seems to want to study everybody's social and cultural construction but their own' (Alcoff, 1991: 21) to no longer speak for others routinely, but rather to sometimes 'move over' and listen as a messenger would, to self-interrogate and 'deconstruct their own discourse' (1991: 3), bringing their privilege into question. (2014, p. 834)*

Il ne s'agit donc pas de s'effacer, mais de refuser que le « je » devienne une norme invisible. Comme Ellingson le souligne, « *when researchers' bodies remain unmarked — and hence naturalized as normative — they reinscribe the power of scholars to speak without reflexive consideration of their positionality, whereas others' voices remain silent or marginalized by their marked status* » (2006, cité dans Denshire, 2014, p. 834). L'enjeu devient alors autant formel qu'éthique : comment écrire (et écouter) autrement ? Richardson formule cette tension en termes

de responsabilité morale : « *How does our writing... reproduce a system of domination and how does it challenge that system?* » (1997, citée dans Denshire, 2014, p. 834).

C'est sur ce plan de la responsabilité et du rapport à la vérité de celui ou celle qui écrit qu'une piste de réponse émerge. Renate Eigenbrod (2018) rappelle que c'est notamment au contact de la pensée autochtone qu'elle a pu « repenser les notions de vérité, d'objectivité et d'érudition » (2018, p. 132). Elle s'appuie sur les travaux de l'auteur anichinabé Basil Johnston, pour qui la vérité est indissociable de la position d'où l'on parle :

Quand un Anichinabé affirme que quelqu'un dit la vérité, il dit : « w'daeb-awae ». C'est en même temps une proposition philosophique selon laquelle, en parlant, le locuteur ne peut projeter ses mots et sa voix plus loin que ce que son vocabulaire et sa perception ne le lui permettent. En faisant ainsi, la nation niait qu'il y ait une vérité absolue; ce que le locuteur peut accomplir de mieux et ce à quoi celui qui écoute pouvait s'attendre, c'était d'atteindre un degré de précision élevé. [...] (1998, cité Eigenbrod, 2018, p. 132)

Cette compréhension anichinabée de la vérité, nécessairement située et partielle, rejoint l'exigence auto-ethnographique décrite plus haut qui refuse de normaliser sa propre position. Elle rejoint ce qu'Eigenbrod, s'appuyant sur les travaux de Joni Adamson, évoque : « les expériences de vie donnent forme et définissent le critique en tant que personne et ne peuvent être rejetées lorsque celui-ci se met à écrire » (citée dans Eigenbrod, 2018, p. 132). Cette reconnaissance est au cœur d'une auto-ethnographie ancrée dans l'expérience vécue.

Eigenbrod approfondit la réflexion en s'appuyant sur Sneja Gunew, pour qui les débats sur la post-modernité et le post-colonialisme « ont sans aucun doute incité à une reconnaissance plus répandue du fait que le positionnement — là où vous vous situez en rapport avec ce que vous dites — est central dans la construction du savoir » (citée dans Eigenbrod, 2018, p. 252). La centralité du positionnement guide mon approche, puisque je reconnais pleinement que mon travail est situé et partiel, tout en m'efforçant d'affiner mes perceptions et d'apprendre auprès des imaginaires autochtones.

Catherine Dussault prolonge cette réflexion en mobilisant Alcoff, pour qui il est essentiel de cultiver chez les chercheur·se·s « un sentiment d’humilité, mais aussi d’engagement [...], en se rappelant constamment les limites et l’incomplétude de son propre régime de savoir » (citée dans Dussault, 2025, p. 130). Cet engagement, qu’Alcoff nomme aussi *relationalité*, suppose « un pluralisme construit par et à travers des relations avec autrui : d’autres épistémologies, d’autres sujets connaissant, d’autres pratiques » (Dussault, 2025, p. 130).

Le positionnement, l’engagement et la relationalité se conjuguent ainsi dans une auto-ethnographie attentive à la manière dont nos vies sont vécues, racontées et entendues en relation avec les autres, ainsi qu’aux dimensions réflexives de la relation entre *story tellers* et *story listeners* (Bochner & Ellis, 2016, p. 52). La force de cette approche réside dans la reconnaissance que les expériences ne méritent pas seulement d’être observées et analysées, mais qu’elles façonnent inévitablement notre interprétation des expériences d’autrui (Bochner & Ellis, 2016, p. 52). C’est ce que Johnston (1998) nomme, dans un autre registre, l’impossibilité de projeter ses mots au-delà de sa propre perception. Il s’agit donc d’une méthodologie qui peut m’accompagner dans la réponse à ma question centrale, à savoir comment écouter depuis ma position.

## **L’AUTO-ETHNOGRAPHIE ÉVOCATRICE**

Ma recherche s’inscrit plus spécifiquement dans la lignée de l’auto-ethnographie évocatrice (*evocative autoethnography*), qui privilégie l’établissement d’une connexion authentique avec le lectorat. Par l’organisation narrative de l’expérience, elle invite les lecteur·rice·s à entrer en dialogue autant avec le récit présenté qu’avec leur propre vécu (Bochner & Ellis, 2016, p. 79). Les connaissances ainsi produites visent une application concrète susceptible de mener à un appel à l’action. Dans ce cas-ci, un appel à l’engagement envers les voix des chanteuses et, plus largement, à une écoute responsable des imaginaires autochtones ; un engagement qui, comme on le verra,

exige de déconstruire l'imaginaire colonial de la chercheuse privilégiée qui désire aller vers l'autre et élargir sa vision du monde.

Le récit auto-ethnographique trace une trajectoire entre un état antérieur et la personne que le ou la chercheur·se est devenu·e au terme de l'expérience étudiée (Bochner & Ellis, 2016, p. 91). Il s'adresse tant aux initié·e·s qu'aux observateur·rice·s externes, tout en élucidant des structures récurrentes, ou « *repeated feelings* », au sein d'un contexte culturel donné (Bochner & Ellis, 2016, p. 5). C'est dans cette visée que je souhaite partager ma propre trajectoire, en rendant visible le travail réflexif qui la sous-tend. Comme l'écrit Stacey Holman Jones (2005) : « *Autoethnographers view research and writing as a socially-just act; [...], the goal is to produce analytical accessible texts that change us and the world we live in for the better* » (citée dans Ellis *et al.*, 2011, p. 284).

## **LA DIMENSION RÉFLEXIVE DU RÉCIT**

L'un des défis majeurs pour l'auto-ethnographe consiste à extraire la trame narrative de l'expérience vécue (Stone, 1997). Une fois articulée, cette narration devient partie intégrante de son identité, ne se limitant pas à décrire l'expérience, mais en organisant la réception pour favoriser la réflexivité. Les récits s'inscrivent ainsi dans un continuum de production, de modification, de révision et de transformation (Ellis, 2009). Comme le souligne Rosenwald, « *not only does the past live in the present, but it also appears different at every new turn we take* » (Rosenwald & Ochberg, 1992, p. 275). À différentes périodes de notre existence, nous recadrons, révisons, reconstruisons et revivons nos histoires. Ellis conceptualise les récits comme des performances fluides, co-construites et centrées sur le sens, réalisées dans des contextes relationnels et soumises à des cadres d'intelligibilité négociables qui évoluent avec le temps (2016, p. 94).

Mon rapport au territoire illustre bien cette dynamique : la lentille à travers laquelle je perçois ce lien ne cesse de se complexifier. Ces réalisations trouvent une résonance particulière dans les

propos de Françoise Vergès, qui souligne dans une entrevue pour *Le Monde Afrique* : « Beaucoup reconnaissent l'existence des crimes coloniaux, en affirmant que tout le monde n'en est pas responsable. Certes, mais ils doivent se demander comment ils en ont malgré tout profité » (citée dans Kodjo-Grandvaux, 2019). L'auto-ethnographie me permet précisément d'interroger cette question.

Cette approche constitue un genre d'écriture scientifique qui dynamise les significations, permettant au lectorat non seulement d'appréhender intellectuellement, mais aussi de ressentir les vérités subjectives des expériences vécues (Bochner & Ellis, 2016, p. 218). Elle me conduit vers une réflexion approfondie sur les conditions de possibilité de l'écoute en questionnant comment mes privilèges façonnent ma capacité d'entendre et, ultimement, vers un appel à l'engagement authentique envers les voix des chanteuses autochtones. L'auto-ethnographie évocatrice facilite également l'articulation entre mes expériences passées et présentes, générant de nouvelles interprétations et proposant une posture d'écoute ancrée dans la complexité du vécu.

## **L'IN·AUDIBLE ET L'IN·DICIBLE**

---

En ce sens, avant d'entrer dans l'analyse du corpus, il est crucial d'identifier les balises de mon parcours d'écoute. Ces balises sont « l'in·audible » et « l'in·dicible ». Celles-ci constituent, des espaces épistémiques importants qui informeront directement ma rencontre avec les artistes. Comme le souligne Robinson, toute tentative d'écoute entre cultures implique une réflexion critique sur « *what we think we are listening to* » (2020, p. 45).

## **L'INAUDIBLE : LES LIMITES D'UNE ÉCOUTE SITUÉE**

Le concept d'inaudible que je développe ici ne désigne pas l'absence de son, mais plutôt ce qui, dans les imaginaires musicaux autochtones, se dérobe à mon écoute. Cette inaudibilité correspond à ce que Robinson identifie comme le « *tin ear* » (2020, p. 37), c'est-à-dire l'incapacité

structurelle de l'auditeur·rice non-autochtone à percevoir certaines dimensions des expressions autochtones. Comme l'observe Taylor :

*Most of us non-Aboriginal Canadians also wear a tin ear. It seems natural because we have worn it all our lives. We are not even aware of the significant sounds we cannot hear.* (cité dans Robinson, 2020, p. 45)

Sa remarque met en lumière le caractère insidieux de l'inaudibilité. Nous ne sommes généralement pas conscient·e·s de ce que nous n'entendons pas, précisément parce que ces limitations auditives nous semblent normales, intégrées au fil de notre socialisation.

## LANGUES ET ONTOLOGIES

Cette limitation se manifeste de façon particulièrement marquée dans mon approche du corpus. D'abord, ma connaissance limitée des langues innu-aimun, inuktitut et atikamekw constitue une frontière évidente qui m'empêche d'accéder pleinement aux nuances lexicales, aux jeux de mots et aux couches de signification imbriquées dans les paroles. Mais au-delà de la barrière linguistique demeurent des subtilités culturelles, des références historiques et des couches de sens qui m'échapperont inévitablement.

Un aspect central de cette inaudibilité concerne l'ontologie même des expressions musicales autochtones. Les chansons que j'aborderai dans le corpus ne sont peut-être pas seulement des œuvres esthétiques. En effet, Leanne Betasamosake Simpson explique par rapport aux récits de création et aux histoires qui s'ensuivent : « Il est donc essentiel que ces histoires elles-mêmes soient interprétées d'une manière culturellement inhérente, plutôt qu'à travers la lentille brouillée de la pensée impérialiste, car elles sont fondatrices et servent à construire un sens à l'intérieur des autres histoires » (2018, p. 51). Cette conception des récits et des expressions culturelles comme portant des fonctions d'enseignement fondateur demeure partiellement inaccessible à mon écoute formée par l'expérience occidentale.

## DYNAMIQUES DE POUVOIR

L'inaudibilité s'inscrit également dans les dynamiques d'appropriation culturelle qui ont marqué la réception des artistes autochtones au Québec. Ce phénomène illustre ce que Djavadzadeh nomme « récupération », le « processus par lequel l'ordre subverti est restauré, en intégrant l'altérité et la subversion au courant dominant de la culture » (2014, p. 57). Pour illustrer ce processus, Djavadzadeh donne l'exemple du *rhythm and blues* : « On a transformé une musique noire en musique blanche, allant jusqu'à changer le nom de cette musique qui devient rock lorsqu'elle est jouée par des Blancs. Dès lors, le rock n'est plus une musique "noire", elle est "notre" musique » (2014, p. 57). Cette dynamique de récupération est conceptualisée par Passeron qui explique que « lorsque les dominants s'aperçoivent dans leurs vagabondages qu'ayant "tout ce qui compte", ce qui leur échappe, "ce n'est pas rien", la captation va de soi ; elle n'est à leurs yeux ni vol, ni récupération, ni même enrichissement : ils ne font que reprendre ce qui leur appartient de droit » (Grignon et Passeron, 1989, p. 60).

La logique de récupération trouve une illustration concrète dans l'histoire récente de la musique autochtone au Québec. Morrison (1996) analyse comment la reconnaissance du duo Kashtin dans les années 1980, reconnu comme une vedette québécoise pour quelque temps, est restée fragile et conditionnelle à l'approbation de la société québécoise dominante, et s'est rapidement effrité durant la résistance de Kanehsatake ou crise d'Oka en 1990. Il note que « bien que le duo Kashtin puisse être présenté dans les médias comme un symbole de l'évolution de l'identité québécoise, le contrôle de cette représentation reste aux mains des médias, et non de Kashtin » (1996, p. 132). Cette fragilité s'est manifestée concrètement lorsque le duo Kashtin s'est trouvé amalgamé dans les tensions politiques de cette période et a disparu des ondes radiophoniques. Bien qu'il ne s'agisse pas de la même nation (Innue) que celle impliquée dans la

résistance (Mohawk), le fait d'être autochtone suffisait pour que le duo soit perçu comme une menace.

Face aux mécanismes de récupération et d'exclusion conditionnelle, ces analyses m'amènent à interroger mon propre processus d'écoute ainsi que les conditionnements culturels qui le façonnent. Alors que Spivak (1988) se demandait si les subalternes pouvaient parler, je devais plutôt me demander : dans quelles conditions les majoritaires, dont je fais partie, pouvaient-ils véritablement entendre ? Cette interrogation m'a conduite à reconnaître que mon écoute se définit autant par ses possibilités que par ses limites. Ainsi, mon journal d'écoute devient un outil méthodologique pour mettre en lumière les zones d'inaudibilité, non pas pour les surmonter entièrement, mais pour rendre visible le processus même par lequel certains éléments m'échappent.

## **L'INDICIBLE ET LES PRIVILÈGES**

Parallèlement à l'inaudible, l'indicible représente une deuxième mesure qui informera mon approche du corpus. Si l'inaudible concerne ce que je ne peux entendre, l'indicible touche à ce qui est difficile à dire. Ce sont les dimensions de mon expérience qui résistent à être racontées et qui pourtant affectent ma réception des œuvres.

L'indicible se manifeste particulièrement dans mon privilège blanc. Par exemple, la tension irrésolue entre l'attachement affectif à la terre familiale et la reconnaissance que ces mêmes terres font partie de territoires non cédés. Cette tension n'est pas secondaire à mon travail sur le corpus musical, mais centrale, car elle colore inévitablement ma façon d'entendre les liens et les références au territoire dans les œuvres musicales des chanteuses.

Les différentes tensions se matérialisent dans mon journal d'écoute par des hésitations, des formulations incomplètes ou des moments de réflexion où je reviens sur ce que je viens d'écrire.

Mon journal témoigne de cette difficulté d'articulation, exposant les obstacles épistémiques qui se dressent entre mon expérience et celle des artistes que j'écoute.

La reconnaissance de ce qui est dicible et indiciel agit comme un espace relationnel où les contradictions peuvent être dites, sans être aplanies par des résolutions prématurées ou superficielles. Je choisis de les intégrer comme parties intégrantes de l'analyse du corpus. Avec cette approche, je tente d'adopter une posture d'écoute plus humble et plus attentive aux moments de résonance et de dissonance.

### **DES LIMITES À L'HUMILITÉ**

La reconnaissance des frontières d'in-audibilité et d'in-dicibilité constitue une dimension méthodologique qui oriente ma façon d'aborder les œuvres musicales. En ce sens, je m'inspire de la proposition de Robinson d'une « écoute en tant qu'invitée » (*guest listening*) en adoptant une posture qui reconnaît les limites inhérentes à ma position :

*Critical listening positionality thus understands that in entering Indigenous sound territories as guests, those who are not members of the Indigenous community from which these legal orders derive may always be unable to hear these specific assertions of Indigenous sovereignty, which is not to be understood as lack that needs to be remedied but merely an incommensurability that needs to be recognized. (2020, p. 53)*

La reconnaissance de cette incommensurabilité devient, paradoxalement, une voie d'accès plus respectueuse aux œuvres du corpus. J'aborderai les imaginaires des chanteuses comme des territoires sonores où je suis invitée, consciente que certaines dimensions resteront fort probablement inaccessibles à mon écoute.

Mon journal d'écoute, dans cette perspective, devient un outil de transition vers les imaginaires des chanteuses. Il me permet de documenter non seulement mes moments de connexion avec les œuvres, mais aussi les points de friction, d'incompréhension et de silence qui révèlent ma position d'écoute. La reconnaissance des limites de l'écoute apporte une dimension

réflexive essentielle pour aborder la richesse et la complexité des créations musicales autochtones contemporaines en tant que descendante du peuplement colonial français.

## **LE CORPUS**

---

### **MON JOURNAL D'ÉCOUTE**

Mon corpus s'articule autour d'un journal d'écoute élaboré entre octobre et décembre 2024. Conformément aux principes auto-ethnographiques où la chercheuse devient elle-même l'objet de sa recherche (Ellis, 2004, p. 37), ce dispositif méthodologique place mon expérience subjective d'écoute au centre de l'investigation. Ce ne sont pas les chansons autochtones qui constituent l'objet d'étude, mais plutôt ma propre transformation en tant qu'auditrice de ces œuvres.

Cet outil me permet de capturer ce qu'Ellis et Bochner décrivent comme la trajectoire entre qui j'étais et qui je suis devenue à travers cette expérience (2016, p. 91). Il m'aide également à identifier la trame narrative de mon parcours (Stone, 1997) et à organiser mes ressentis dans un continuum évolutif illustrant comment mes récits se complexifient au fil des réinterprétations successives (Ellis, 2009 ; Ellis & Bochner, 2016).

En documentant mes réactions, émotions et réflexions, ce journal favorise l'émergence d'une posture d'écoute responsable tout en créant un espace de réflexivité où se tissent liens personnels et culturels. Suivant cette idée, Bradette évoque qu'il est possible d'établir une relation de réciprocité avec les textes « si on restitue les contextes d'énonciation, si on prend position et on travaille de ces espaces interprétatifs » (Bradette, dans Rodriguez-Lefebvre, 2024).

Le journal d'écoute, pièce centrale de mon analyse, me permet ainsi de me connecter à mon parcours et d'illustrer comment l'expérience subjective peut constituer un mode d'apprentissage dans le contexte spécifique de l'écoute des chanteuses autochtones.

## LES IMAGINAIRES DE LAURA NIQUAY, KANEN ET ELISAPIE

En ce sens, le corpus de mon écoute comprend une sélection d'œuvres et de discours publics de trois autrices-compositrices-interprètes autochtones contemporaines : Laura Niquay (Atikamekw), Kanen (Innue) et Elisapie (Inuk). Je me concentre spécifiquement sur les autrices-compositrices-interprètes, car elles ont écrit leurs chansons, ce qui signifie que les paroles et les histoires proviennent directement de leur vécu et de leurs perspectives, ou du moins qu'elles se les sont appropriées. Elles ont choisi de partager leurs imaginaires dans l'espace public, ce qui m'y donne accès et me permet de plonger dans l'expérience de sa réception. Je m'appuie également sur les réflexions de Bradette, où lors du lancement de son livre *Langue(s) en portage. Résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines*, elle a affirmé que les romans, la poésie et le théâtre autochtones doivent être appréhendés comme des discours critiques à part entière, permettant une co-construction théorique dynamique entre récepteur·trice·s, lecteur·rice·s, récits et contextes (Bradette, dans Rodriguez-Lefebvre, 2024).

Ensuite, il importe de souligner la diversité que représentent les trois artistes. Leurs appartenances culturelles impliquent des langues, des histoires, des traditions, ainsi que des relations avec l'État québécois et canadien fondamentalement différentes (Burelle, 2022, p. 25). Comme Monture-Angus le signale, « le partage d'une expérience commune du colonialisme a contribué à créer des liens entre les premiers peuples certes, mais ce sont ces expériences partagées qui induisent cette apparence fautive d'un groupe monolithique » (2017, p. 19). Ce sont des éléments que je prendrai en considération lors de la mise en narration de mon écoute.

Le choix de ces trois créatrices s'est imposé par leur présence significative sur la scène musicale populaire autochtone et québécoise actuelle, chacune ayant sorti de nouveaux albums entre 2020 et 2024. Cette contemporanéité s'avère constitutive de ma démarche auto-

ethnographique, puisque leurs voix résonnaient particulièrement avec ma propre expérience d'écoute et s'inscrivaient dans le temps choisi de ma recherche, facilitant ainsi l'établissement d'une connexion et permettant un dialogue entre leurs imaginaires et mon vécu d'auditrice.

## **CHOISIR D'ÉCOUTER DES FEMMES**

### **AFFIRMATION CONTEMPORAINE**

Le choix de me concentrer sur des artistes féminines s'inscrit dans une tendance plus large, identifiée par Guy Sioui-Durand, qui souligne la place centrale des femmes dans l'affirmation autochtone contemporaine : « En regard du mouvement social au cœur duquel se trouve le sort de la Mère-Terre et des femmes autochtones [...] leur affirmation autochtone, loin du repli sur soi ou de la victimisation, se fait rayonnement identitaire politiquement engagé » (2016, p. 6).

### **LES IMPACTS DE LA COLONISATION**

L'attention portée aux voix féminines se justifie également par l'expérience distincte des femmes autochtones par rapport à la colonisation. Comme le révèle le documentaire « Laissez-nous raconter », les femmes occupaient traditionnellement des positions centrales dans les systèmes de gouvernance des Premières Nations au Québec (O'Bomsawin, 2022).

La colonisation a spécifiquement ciblé cette position, comme le souligne Audra Simpson, en dévaluant les corps des femmes autochtones pour ce qu'ils représentaient : « la terre, la reproduction, les liens de la parenté et la gouvernance autochtones, un modèle entièrement distinct des règles de filiation [coloniales] hétéronormatives et victoriennes » (2014, p. 156 ; Burelle, 2022, p. 164).

### **LES STRATÉGIES D'ASSUJETTISSEMENT COLONIAL**

Cette entreprise d'assujettissement s'est manifestée concrètement par l'imposition de normes patriarcales européennes. Silvia Federici le documente :

Les jésuites décidèrent de changer tout cela, se proposant d'enseigner aux Indiens quelques rudiments de civilisation, convaincus que cela était nécessaire pour en faire des partenaires commerciaux fiables. Pour cela, ils leur enseignèrent tout d'abord que « l'homme est maître », qu'« en France, les femmes ne dominent pas leur mari », et que les flirts nocturnes, le divorce au gré de n'importe lequel des partenaires, ainsi que la liberté sexuelle pour chacun des époux, avant ou après le mariage, devaient être proscrits. (2014, p. 196)

Au Québec spécifiquement, Darryl Leroux (2019) fait remarquer que dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les jésuites et les autorités coloniales françaises ont cherché à convertir les Premières Nations au catholicisme et à augmenter la population française en contrôlant la reproduction des femmes autochtones par une stratégie de proximité assimilatrice. Cette approche consistait notamment à autoriser et à offrir une compensation financière pour les mariages entre femmes autochtones et hommes français (Néméh-Nombré, 2024a, p. 72). Bien que présentées sous un discours collaboratif, ces politiques s'appuyaient essentiellement sur des normes patriarcales européennes et ont, d'ailleurs, échoué (Néméh-Nombré, 2024a, p. 72). Comme l'analyse Néméh-Nombré :

La subjugation des femmes autochtones comme stratégie officielle d'expansion de la population coloniale à ses débuts est recadrée comme l'archive d'une réciprocité romantique, et en cela supporte la chimère du métissage qui préside au mythe d'une rencontre harmonieuse ainsi que d'une présence française bienveillante depuis Samuel de Champlain. (Néméh-Nombré, 2024a, p. 73)

## CENTRÉE SUR LES VOIX DES FEMMES AUTOCHTONES

Considérant ces intersections identitaires et politiques, ma recherche s'inspire des travaux de Monture-Angus (2017) sur la corrélation entre le pouvoir des mots et l'agentivité féminine autochtone pour mettre en lumière les voix des femmes autochtones, largement négligées dans le récit québécois dominant. À cet égard, Véronique Basile Hébert, doctorante, artiste, atikamekw, souligne la dimension territoriale incontournable de l'expression féminine autochtone :

La parole des femmes est en elle-même une occupation du territoire : le retour à une occupation ancestrale du territoire par l'imaginaire et la littérature et donc la parole, ici féminine, est, selon moi, une continuité de l'occupation du territoire dans l'imaginaire et la pensée autochtones. Cette quête du territoire par la parole et le langage est comparable et simultanée à la quête de leurs pouvoirs ancestraux. (citée dans Giroux, 2022, parag. 18)

La conception de la parole comme occupation territoriale enrichit ma compréhension de l'écoute comme pratique relationnelle qui engage non seulement l'esthétique, mais aussi les dimensions territoriales et politiques des voix féminines autochtones. Je choisis donc l'écoute des discours des femmes autochtones pour leur valeur testimoniale ainsi que pour leur fonction représentative au sein des structures sociales et politiques.

## **JUSTIFICATION DE LA TEMPORALITÉ DE MA DÉMARCHE**

### **CONTEXTE SOCIO-POLITIQUE POST-2015**

Ma démarche méthodologique s'articule autour de l'écoute d'un corpus d'albums produits entre 2015 et 2024, période clé dans l'évolution des relations entre Autochtones et non-Autochtones au Canada et au Québec. Cette temporalité n'est pas arbitraire, mais répond à des considérations tant sociopolitiques que personnelles qui façonnent mon positionnement de chercheuse.

Le choix de 2015 comme point de départ correspond à la publication du rapport de la Commission vérité et réconciliation du Canada, un moment où, comme l'observe Capitaine (2017), les productions culturelles ont pris une place plus grande comme vecteurs d'affirmation autochtone, ne se limitant plus aux instances juridiques ou politiques. À partir de la CVRC, différents secteurs, dont le champ culturel, font une place plus grande aux voix autochtones. Cette transition a favorisé l'émergence et la visibilité des voix autochtones dans l'espace public québécois, notamment à travers diverses plateformes artistiques et médiatiques<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Dans le rapport de la CVRC, les appels à l'action 83 à 86 font des demandes en ce sens, dans les sous-sections « commémoration » et « les médias et la réconciliation » (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015, pp. 367-368).

## CHEMINEMENT ÉPISTÉMIQUE PERSONNEL

Cette délimitation temporelle coïncide également avec un changement épistémique dans mon parcours personnel. À l'automne 2014, une confrontation intellectuelle avec ma superviseuse de stage en enseignement au secondaire concernant les représentations des communautés autochtones contemporaines, qui oscillaient entre narrations traumatiques et récits d'harmonie, a transformé ma posture d'écoute. Cette expérience formatrice m'a conduite à développer, particulièrement à partir de 2015, une sensibilité grandissante aux réalités autochtones, précisément au moment où les discours sur la réconciliation et la reconnaissance gagnaient en prégnance dans l'espace public. Une telle synchronicité m'a amenée, dans le cadre de ma recherche, à m'interroger : comment entrer en relation et écouter en considérant mon héritage colonial ?

## CRITIQUE DU COLONIALISME DE PEUPEMENT ET DE LA RECONNAISSANCE

En ce sens, dans le cadre de ma recherche, j'aborde la complexité des relations entre Autochtones et non-Autochtones sous l'angle critique du colonialisme de peuplement. Audra Simpson articule de manière poignante cette dynamique : « *I love your difference (which I once wanted to kill), I will recognize and protect it (if it will not offend or kill me)* » (2016, p. 440). Simpson nous fait bien comprendre que ces politiques de reconnaissance, tout en se voulant inclusives et réparatrices, maintiennent en réalité les structures oppressives du colonialisme de peuplement en conditionnant la reconnaissance à l'acceptation de l'ordre établi, contribuant ainsi à maintenir le statu quo colonial au lieu de le démanteler. Son analyse trouve un prolongement dans la critique formulée par Coulthard (2018), pour qui la quête de reconnaissance pour les Premiers Peuples ne peut se limiter à une requête adressée aux structures coloniales, mais doit évoluer vers une stratégie proactive et autonome.

## LA MUSIQUE COMME VECTEUR D'AUTODÉTERMINATION

C'est précisément depuis cette fenêtre post-2015 que je porte attention aux voix de ces autrices-compositrices-interprètes comme vecteur d'autodétermination, créant des espaces d'expression qui transcendent les limites imposées par l'État et les publics coloniaux.

### LA COLLECTE

La collecte s'est étendue aux paroles des chansons, aux vidéoclips ainsi qu'aux entrevues qu'Elisapie, Kanen et Laura Niquay ont accordées dans les médias canadiens, québécois et autochtones. Les instruments de collecte étaient donc constitués par la recherche documentaire et audiovisuelle de contenu préexistant. Le lieu de la collecte était principalement numérique, ciblant des bases de données en ligne, des documentaires et des archives sur les plateformes OHdio, Tou.TV, Nikamowin, Apple Music, Télé-Québec, Instagram et YouTube. Cette dimension de la recherche a été enrichie par une expérience d'immersion lors du concert *Inuktitut* d'Elisapie auquel j'ai assisté le 23 novembre 2024 au Théâtre Desjardins à LaSalle.

Finalement, au cœur de ce corpus se trouve mon journal d'écoute élaboré entre octobre et décembre 2024, qui documente mes témoignages et ressentis en rapport aux œuvres et aux imaginaires étudiés. Il me sert d'instrument auto-ethnographique pour recueillir ma trajectoire d'auditrice et articuler les sources externes collectées avec mon processus personnel d'écoute.

### MÉTHODE D'ANALYSE

---

#### L'IN·AUDIBLE ET L'IN·DICIBLE COMME AXES DE QUESTIONNEMENT

La méthodologie d'analyse retenue est une analyse auto-ethnographique ancrée dans l'expérience vécue. Elle repose sur l'éthique du care décrite, qui reconnaît l'expérience subjective comme source de connaissance (Suomela *et al.*, 2019 ; Hill Collins, 2016). Toutefois, mobiliser son expérience personnelle exige une attention particulière. J'ai donc cherché à « alterner mode

narratif et mode analytique suivant la méthode d'universitaires comme Tzvetan Todorov [et Renate Eigenbrod], qui, [...], espérait éviter, en passant de l'un à l'autre, le discours colonialiste dont il tentait de faire l'exposé » (Eigenbrod, 2018, p. 132). À travers ma démarche, j'ai tenté de mettre en pratique ce que Kim et Leclair conceptualisent comme « *relation between story, storyteller and listener* » (2021, p. 97), avec l'espoir que cette posture d'écoute située et contextualisée, prenant en considération à la fois l'in·audible et l'in·dicible qui la traversent, puisse contribuer à un projet de relation engagé.

Les dimensions de l'in·audible et de l'in·dicible ont directement informé les questions méthodologiques qui ont structuré mon parcours d'écoute. Pour naviguer entre les émotions et les cultures, tout en construisant une analyse cohérente, j'ai réalisé une documentation systématique de mon expérience dans un journal d'écoute en répondant à quatre questions directrices.

Les deux premières questions ont examiné les dimensions relationnelles et narratives des œuvres : à qui les artistes s'adressent-elles et quel récit la chanson porte-t-elle ? Ces questions m'ont permis d'identifier les destinataires visés par leurs créations, qu'il s'agisse de leur communauté, de la société dominante ou d'elles-mêmes, tout en situant leurs récits dans une dynamique sociale et politique plus large. Cette analyse narrative s'inspire, entre autres, des réflexions de Tuhiwai Smith (2021) et Monture-Angus (2017) sur le pouvoir du récit comme outil de transmission culturelle et d'affirmation identitaire. Suivant le cadre théorique du désir proposé par Tuck (2009), j'ai accordé une attention particulière aux expressions d'autodétermination, de sagesse et d'espoir dans leurs récits.

La troisième dimension analytique concernait les sensations, les émotions, le vécu et les associations théoriques qui se sont installées dans mon corps et mon imaginaire pendant l'écoute et le visionnement des chansons et des entrevues. Cette approche phénoménologique s'aligne avec

la théorie ressentie (*felt knowledge*) de Dian Million (2009), chercheuse athabascane, pour qui « *stories, unlike data, contain the affective legacy of our experiences. They are a felt knowledge that accumulates and becomes a force that empowers stories that are otherwise separate to become a focus, a potential movement* » (citée dans Bradette, 2024, p. 38). Les ressentis corporels et émotionnels ont ancré la réception des discours et des œuvres musicales.

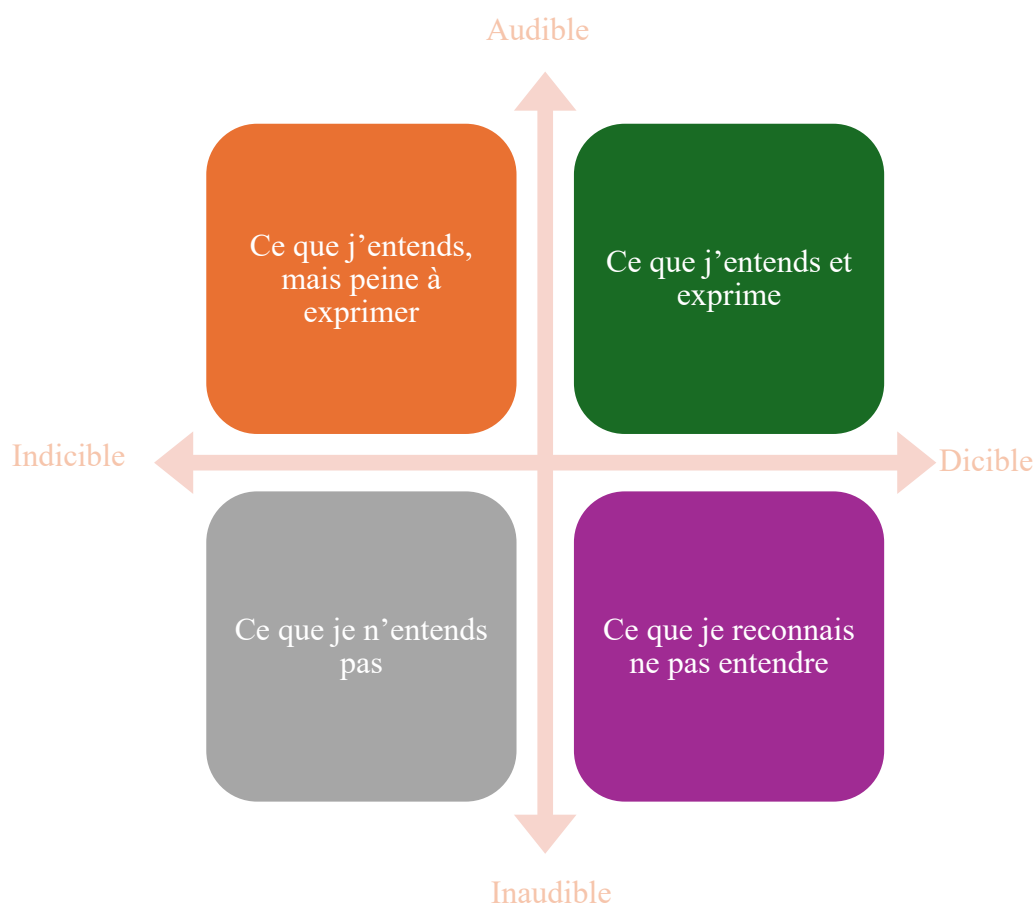
La quatrième question était : comment, en tant que descendante du peuplement colonial français, puis-je devenir une alliée à travers cette écoute ? Une alliée qui adopte un point de vue intersectionnel, reconnaissant que les expériences des femmes autochtones ne peuvent être comprises sans tenir compte de la persistance des oppressions coloniales, patriarcales et raciales qui façonnent leurs réalités. Cette posture implique de reconnaître la singularité de nos vécus, de leurs parcours et du mien, en identifiant les résonances sans aplanir ma position de privilège. C'est précisément au sein des réflexions suscitées par cette question que les tensions de l'in·audible et l'in·dicible ont émergé avec le plus de force. J'ai examiné les transformations de ma propre posture d'écoute, en documentant les moments de compréhension empathique, mais aussi les résistances ou malaises qui surgissaient face aux implications territoriales et politiques des imaginaires des chanteuses. Les moments où l'indicible se manifestait sont devenus des occasions d'engagement à l'égard de ma position et de ses contradictions.

J'ai également pris en compte le contexte spatio-temporel de mes séances d'écoute (lieu, moment, environnement, souvenirs), reconnaissant que ces facteurs influencent ma réception et mon interprétation des œuvres, en accord avec la nature située de toute connaissance, telle que soulignée par Bradette (2024).

Au terme de la documentation systématique de mon expérience individuelle d'écoute, j'ai procédé à une analyse de mon journal d'écoute, identifiant les motifs récurrents et les zones

d'inaudibilité persistantes, ainsi que les moments où l'indicible se révélait par des silences ou des formulations incomplètes. Mon analyse m'a permis de sélectionner et de justifier le choix d'une ou deux chansons représentatives par artiste, en privilégiant celles qui ont suscité les résonances les plus évocatrices dans mon parcours et en articulant ma trajectoire d'écoute avec les imaginaires des chanteuses autochtones.

J'ai ensuite organisé les réponses à mes questions directrices dans le cadre de l'analyse suivante, soit en disposant les informations sur les axes de l'audible et de l'inaudible, puis sur ceux du dicible et de l'indicible.



À travers chaque rencontre, j'ai documenté l'audible et le dicible, c'est-à-dire les destinataires visés par les chanteuses, le récit de leurs chansons et leurs liens avec ce récit, les résonances entre nos parcours, notre rencontre (ma relation avec elles et avec leurs messages, leurs chansons), les sensations que j'ai eues à leur écoute, ainsi que les souvenirs et les associations théoriques qui ont émergé. J'ai ensuite identifié l'inaudible et le dicible, c'est-à-dire les limites que je peux reconnaître grâce à mon vécu et à la littérature que je connais. Puis, j'ai exploré l'audible et l'indicible, ce que j'entends mais que je peine à exprimer en raison de ma complicité coloniale, ce que je pouvais ressentir à travers mon corps, et ce qui s'ancrait dans mon vécu ou dans des théories connues.

Enfin, il y avait l'inaudible et l'indicible, que j'ai représentés par un carré gris dans le cadre d'analyse ; une zone grise dans la relation souhaitée. J'entends par là, par exemple, les incommensurabilités dont parle Robinson (2016), le refus dont fait état Audra Simpson (2016), ainsi que les limites inhérentes au dialogue indirect avec les artistes dans le cadre de mon projet. Je décide tout de même d'aller à leur rencontre, en supposant que cette zone d'ombre n'empêche pas la relation. M'appuyant sur Néméh-Nombré, qui mobilise le concept d'opacité d'Édouard Glissant (1990) pour explorer la possibilité d'entrer en relation avec Tshakapesh à partir d'histoires noires, je postule que « la possibilité d'une entrée en relation [...] ne présuppose pas une compréhension "transparente" comme condition d'entrée en relation » (2024b, p. 172).

Ce cadre d'analyse, bien qu'il puisse me permettre de structurer ma démarche d'écoute, comporte des limites qu'il convient d'explicitier.

## LIMITES DE LA MÉTHODE

### LIMITES LINGUISTIQUES ET CULTURELLES

Ma méconnaissance des langues autochtones constitue une première barrière à la recherche. Cette limitation linguistique découle directement du colonialisme, qui n'a jamais accordé aux langues autochtones un statut égal à celui de l'anglais et du français au Canada. Elle m'a certainement privée de nuances significatives pour comprendre pleinement les récits et les imaginaires portés par les autrices-compositrices-interprètes étudiées. En effet, comme le soulève Betasamosake Simpson, écrivaine, musicienne et chercheuse michi saagiig nishnaabeg, les langues ne sont pas de simples outils de communication, mais des vecteurs d'épistémologies et de visions du monde spécifiques, « qui sont intrinsèquement connectés au lieu et au territoire » (2018, p. 37).

Qui plus est, cette réalité prend toute son importance quand on considère les spécificités des cadres théoriques autochtones :

Le point de départ des cadres théoriques autochtones est différent de celui des théories occidentales : le monde spirituel y est vivant et influent ; le colonialisme y est contesté ; et la narration, ou *l'imagination narrative*, est pour nous un outil qui permet d'avoir un point de vue sur des existences autres parce qu'elle critique et analyse l'état actuel des choses, mais aussi rêve et offre la vision d'autres réalités. (L. B. Simpson, 2018, p. 51)

La différence substantielle dans les approches théoriques souligne l'ampleur de mes limites. En tant que femme québécoise blanche issue de l'héritage colonial français, socialisée dans un système scolaire où les langues autochtones ne sont pas enseignées, ma perception est inévitablement influencée par ce positionnement. Cela peut créer des angles morts dans ma compréhension des imaginaires et des expressions artistiques autochtones, malgré ma volonté de les aborder avec respect et ouverture.

## LES LIMITES DU DIALOGUE INDIRECT ET LA QUESTION DE LA RÉCIPROCITÉ

Une autre limite importante réside dans l'absence de contact direct avec Laura Niquay, Kanen et Elisapie. Ma démarche auto-ethnographique s'appuie uniquement sur leurs œuvres et leurs discours publics, sans dialogue ni échange personnel avec elles. Cette approche unidirectionnelle soulève des questions importantes quant à la réciprocité que je revendique dans mon cadre théorique. Si j'aspire à une épistémologie de la coordination fondée sur des relations de care et de réciprocité (Whyte, 2021), comment la réciprocité peut-elle s'actualiser sans que les artistes aient accès à ma réception de leurs œuvres ?

Constater une telle limitation révèle une tension irrésolue dans ma démarche : bien que je puisse documenter ma transformation en tant qu'auditrice et offrir une analyse située de ma rencontre avec leurs imaginaires, la véritable réciprocité nécessiterait que les chanteuses puissent, à leur tour, me lire, réagir et, potentiellement, corriger ou enrichir mes interprétations. En l'absence de dialogue, la réciprocité demeure hypothétique, voire impossible. Je conçois donc ma recherche comme un apport modeste à un dialogue plus large, une invitation ouverte qui pourrait éventuellement trouver son chemin auprès des artistes, sans que ce soit garanti ni exigé.

## POSITIONNEMENTS IDÉOLOGIQUES ET BIAIS D'INTERPRÉTATION

Mes convictions éthiques et politiques ont également pu influencer ma capacité à appréhender avec justesse les luttes symboliques autochtones. Mon aspiration à une coexistence harmonieuse entre les populations autochtones et non-autochtones a pu m'inciter à trop théoriser certains aspects de mon analyse, au détriment d'une écoute plus directe. Comme le souligne Margaret Kovach, la recherche occidentale tend à privilégier la conceptualisation objective et réductionniste, alors que les méthodologies autochtones valorisent davantage une approche

holistique, ainsi que les expériences relationnelles et la transmission narrative ; le point d'entrée dans la recherche est différent (2009, p. 78).

Cette aspiration à l'harmonie risque aussi de masquer l'importance du conflit dans les pratiques de résistance et de refus autochtones. En effet, mon désir de réconciliation peut me rendre moins réceptive aux expressions de colère, de dénonciation et de rupture qui constituent pourtant des stratégies légitimes et nécessaires d'affirmation de la souveraineté autochtone. Comme l'explique Audra Simpson dans sa théorie de « *politics of refusal* », certaines formes de résistance autochtone s'expriment précisément par le rejet des cadres de reconnaissance imposés par l'État colonial (2014, p. 11). En privilégiant les discours d'harmonie, je risque ainsi de rendre inaudible la pertinence politique « du refus » comme pratique d'autodétermination. Cette tendance pourrait me conduire à valoriser inconsciemment les expressions artistiques qui correspondent à mes attentes de réconciliation, au détriment de celles qui articulent une critique plus radicale des structures coloniales persistantes. Je pourrais facilement retomber dans ce que Néméh-Nombré (2024a) qualifie de stratégie de navigation de proximité, la médiation québécoise par excellence.

## DES LIMITES AUX POSSIBILITÉS

Paradoxalement, ces limites constituent également des points d'ancrage situés réflexifs précieux. En analysant mes propres réactions émotionnelles et sensorielles, je rends visibles les limites et les intègre comme éléments constitutifs de la relation étudiée. La conscience des limites transforme les obstacles en opportunités d'écoute plus attentive. Comme l'affirme Paulette Regan, c'est grâce à la reconnaissance de nos positionnements et de nos limites que peut émerger une relation plus authentique avec les savoirs et les récits autochtones (2010, p. 237). Elle nous rappelle également que « *[r]eal socio-political change will not come from hegemonic institutional and bureaucratic structures within these societies. If it is to happen, it will come from those people*

*who are willing to take up, again and again, the struggle of living in truth* » (Regan, 2010, p. 215).

Son affirmation me donne l'espoir que de raconter mon parcours avec vulnérabilité et le plus de réflexivité possible me permettra d'être une meilleure alliée.

## **À LA RENCONTRE DES IMAGINAIRES : MON PARCOURS D'ÉCOUTE**

---

Avant de présenter mon exploration des imaginaires des chanteuses autochtones, j'aimerais partager comment j'ai vécu mes mois de terrain. Cette expérience était humaine et révélatrice, dépassant le cadre de l'analyse musicale pour s'inscrire dans cette épistémologie de la coordination ou plus largement des relations, évoquée par Whyte (2021), où la connaissance émerge des liens avec les œuvres, les discours des artistes dans l'espace public, mais aussi avec le partage de mes propres réflexions par rapport à leurs univers et à ce qu'ils me font ressentir.

Au fil de cette période d'écoute, j'avais l'impression d'apprendre à connaître de nouvelles personnes. Jamais auparavant je n'avais pris le temps de m'intéresser aussi intensément à quelques artistes en particulier. L'immersion était rafraîchissante. Je pouvais me laisser porter par les rencontres, sans me sentir contrainte par un cadre méthodologique rigide, tout en pratiquant l'attention relationnelle que j'avais définie comme centrale à ma démarche éthique.

Mon approche était intuitive. Je me laissais guider par ma curiosité, en utilisant ce que j'entendais comme tremplin pour élargir mon exploration. Je recherchais constamment de nouvelles plateformes pour les écouter, suivant le fil de leurs expressions artistiques où il me menait. En combinant l'écoute des chansons, le visionnement des vidéoclips et la découverte de leurs entrevues sur diverses plateformes, j'ai pu appréhender différentes facettes de leurs personnalités, de leur vécu et de leur art.

Les médias sociaux, particulièrement Instagram, ont joué un rôle inattendu, mais essentiel dans la relation d'écoute, surtout avec Kanen et Elisapie qui utilisent davantage cette plateforme.

En suivant ces artistes au quotidien, j'avais accès à leur vie en temps réel. La simultanéité créait une sensation singulière de proximité, j'avais le sentiment de vivre en parallèle avec elles. C'est peut-être là une dimension magique des réseaux sociaux : la capacité de relier des existences distinctes, de tisser des liens invisibles entre leurs vies et la mienne.

Cette fluidité m'a également permis d'être attentive aux moments où l'inaudible se manifestait ; ces instants où, malgré l'écoute attentive, je sentais qu'il me manquait des bouts. Certaines dimensions de leurs imaginaires demeuraient inaudibles, et mon journal d'écoute se remplissait d'indices sur ma position d'écoute. J'y consignais également les tensions ressenties, restant sensible à l'indicible et aux malaises identitaires et territoriaux qui émergeaient au cours de l'expérience. Adoptant l'approche de Robinson, j'ai cultivé une écoute critique qui reconnaît d'emblée ses propres limites et accepte que les rencontres interculturelles génèrent nécessairement des zones d'incompréhension (2020, p. 53), ou encore des « opacités » (Glissant, 1990).

L'expérience des rencontres fut touchante. Je me suis attachée à elles, et à leurs imaginaires. Ce qu'elles ont partagé m'a permis de nouer des liens inattendus avec ma propre histoire, y compris avec des moments précis de ma vie que je croyais avoir oubliés. « *We carry the spectral presence of the past in our bodies, and it is only when we encounter the likeness of the past in the present that the thing we have been carrying exits the body* » (Robinson, 2016, p. 43). Leurs histoires, leurs voix et leurs visions du monde m'ont interpellée de manière inattendue, et c'est ce que j'ai tenté de partager avec vous. En racontant ainsi ma propre traversée de leurs œuvres, j'assumais la subjectivité inhérente à toute démarche d'écoute. Comme le souligne Eigenbrod, ma recherche est « positionnée, et donc partielle, plutôt qu'objective » (2018, p. 148). Reconnaître cette position, c'est aussi reconnaître le lieu d'où j'écoute, c'est-à-dire celui d'une chercheuse blanche, située du côté privilégié des rapports coloniaux.

Consciente de ma responsabilité dans l'écoute des chanteuses et conformément au cadre théorique du désir proposé par Tuck (2009), je restais attentive aux expressions d'autodétermination, de sagesse et d'espoir qui traversaient leurs œuvres, au-delà des récits de souffrance souvent mis en avant en premier dans l'espace public. En m'ouvrant à leurs imaginaires musicaux, je me suis engagée dans une relation interculturelle qui, selon Todorov, est partie intégrante de toute expérience culturelle, puisque « l'interculturel est constitutif du culturel » (1986, p. 16). Cette perspective m'invite à aborder les imaginaires d'Elisapie, Kanen et Laura Niquay, non pas comme des discours distants, mais comme des espaces qui élargissent ma compréhension du monde.

Dans les pages qui suivent, je vous invite à m'accompagner dans mon expérience d'écoute. Je commencerai par Laura Niquay, poursuivrai avec Kanen, et terminerai avec Elisapie. À travers les trois trajectoires d'écoute, nous explorerons comment leurs univers artistiques ont créé des espaces de rencontre et de transformation qui ont enrichi ma compréhension et ma sensibilité, tout en reconnaissant la position et les privilèges de l'écoute qui circonscrivent mon expérience.

## **LAURA NIQUAY, LA TRANSMISSION ET LA TERRE-MÈRE**

---

### **UNE RENCONTRE INATTENDUE**

Laura Niquay est l'artiste que je connaissais le moins au début de ce parcours d'écoute. Contrairement à Kanen et Elisapie dont je connaissais déjà la carrière avant de commencer ce projet, j'ai découvert Laura Niquay en explorant la scène musicale populaire autochtone au Québec au moment où je posais les bases de ma thèse. Laura est une artiste atikamekw du *Nitaskinan*<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> « Le territoire ancestral (*Nitaskinan*, "Notre territoire à nous" en langue atikamekw) couvre une superficie totale de 80 000 km<sup>2</sup> dans la forêt boréale du centre du Québec » (Basile, 2017, p. 62).

originaires de la communauté Wemotaci en Haute-Mauricie. La Haute-Mauricie, c'est aussi là où mes arrière-grands-pères se rendaient sur les chantiers forestiers.

Je dois dire que c'est probablement l'artiste qui m'a la plus surprise des trois chanteuses. J'ai immédiatement adhéré à son discours grâce à son franc-parler, à son attachement à sa communauté, à sa culture et à sa famille. Étrangement ou pas, elle me rappelle les gens avec qui j'ai grandi, le monde de Buckland. Il n'y a pas de faux-semblant ou de grands mots pour les apparences, elle va droit au but, droit au cœur. Ses propos sont familiers et j'ai l'impression de retourner à la maison quand je l'écoute. Cette résonance m'a fait réfléchir aux interactions qui ont pu avoir lieu entre les travailleurs forestiers et les communautés atikamekw dans le temps où mes arrière-grands-pères se rendaient sur leur territoire pour travailler. En effet, Basile, Asselin et Martin racontent que, « plusieurs hommes [atikamekw] ont travaillé dans les chantiers de bûcherons » (2021, p. 14). Je ne peux qu'imaginer les influences possibles sur les expressions ou les façons de communiquer, mais cette connexion historique ajoute une couche de complexité tout en concrétisant la familiarité que je ressens en écoutant Laura.

Laura chante principalement dans sa langue maternelle, l'atikamekw ou le *nehiromowin*<sup>7</sup>. Elle chante depuis plus de 30 ans. Elle raconte que son inspiration vient de sa famille de musicien·ne·s, surtout de son oncle, qui était son idole quand elle était jeune (Niquay, dans Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Ses inspirations musicales étaient, entre autres, CCR et les Cranberries. Elle a commencé à jouer de la guitare quand elle avait 11 ans et à écrire des chansons vers l'âge de 16 ans (Niquay, dans Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Son style musical, qu'elle décrit comme folk-grunge, pop-rock et reggae, s'est récemment élargi pour inclure la musique jeunesse. En effet, pendant que je réalisais mon journal d'écoute à

---

<sup>7</sup> « Nehirowisiw, ou Nehirowisiwok au pluriel, est le nom utilisé par les membres de la nation Atikamekw pour se désigner eux-mêmes dans leur langue, nommée nehiromowin » (Audet, 2017, p. 138).

l'automne 2024, elle a lancé un album de comptines pour enfants en atikamekw, illustrant concrètement son engagement envers la transmission et la revitalisation de sa langue. C'est d'ailleurs ce qui m'a marquée, c'est-à-dire sa façon de prendre le temps de parler aux jeunes, de s'intéresser à eux et de les inclure dans ses projets musicaux.

Elle raconte aussi dans les entrevues son parcours assez difficile avec l'alcool ou la drogue par exemple, mais que ses chansons, même si elles sont parfois tristes, elles sont aussi, et surtout, porteuses d'espoir (Niquay, dans Théâtre Petit Champlain, 2022). Sa vision, qui ne se limite pas à narrer les traumatismes et les blessures, mais qui célèbre particulièrement la résilience et l'aspiration, incarne parfaitement ce que théorise Tuck (2009) quand elle parle du « cadre du désir ».

## **L'EXPÉRIENCE DE L'ÉCOUTE À TRAVERS MON CORPS**

Avec Laura, c'était comme un retour aux sources. L'écoute de ses entrevues et de ses chansons venait me prendre au plexus. Quand je l'écoute, je me sens forte et connectée au reste du monde. Je le ressens au centre de mon corps, comme un poing fermé, fort, une prestance qui donne de la grandeur. Cette réaction physique et émotionnelle à sa musique me ramène ce que Million (2009) explique concernant les récits autochtones : « *Narratives are our desire to link one paradigmatic will to knowledge to discursive and material projects that have consequences. [...]* Not least, Indigenous narratives are also emotionally empowered. They are informed with the affective content of our experience (citée dans Bradette, 2024, p. 39). À travers sa musique et ses discours, ce qu'elle raconte et les émotions qu'elle transmet, Laura transforme ma présence au monde.

La résonance corporelle que je ressens en écoutant Laura Niquay devient un point d'entrée pour explorer la dimension relationnelle de son art. À travers ces sensations physiques, je

m'interroge : à qui s'adresse-t-elle à travers ses chansons ? Comment son art crée-t-il des espaces de rencontre entre différentes communautés ?

### **À QUI S'ADRESSE LAURA NIQUAY ?**

Dans son album *Waska Matisiwin* (Cercle de vie), sorti en 2021, Laura semble s'adresser simultanément à plusieurs destinataires. D'abord à sa communauté atikamekw, comme en témoigne, d'ailleurs, son choix de chanter dans sa langue maternelle (Audet, 2017, p. 139). Mais son message rayonne au-delà, il cherche également à toucher le public québécois non-autochtone pour lui offrir une fenêtre sur l'imaginaire atikamekw.

D'ailleurs, dans plusieurs entrevues, dont l'une au Théâtre du Petit Champlain, elle révèle la dimension relationnelle de sa démarche artistique avec le public québécois et francophone. Elle y explique comment, lors de ses spectacles, elle prend le temps de traduire en français le sens de ses chansons avant de les interpréter, afin de créer un espace d'intimité où l'émotion circule entre le public et elle. Elle dit se sentir comme une messagère, avec un message d'espoir et de résilience. « Je vais chanter jusqu'à 98 ans s'il le faut » affirme-t-elle avec conviction, venant confirmer la ferveur de son engagement et la conscience de sa responsabilité en tant qu'artiste (Niquay, dans Théâtre Petit Champlain, 2022).

Ce qui m'a touché dans son approche est sa capacité à faire de ses performances des espaces de partage. Elle ne présente pas sa culture comme un objet lointain, elle invite son public à participer. Elle fait chanter les spectateur·rice·s des mots en atikamekw, elle déclare clairement : « Si moi je parle en français aujourd'hui, pourquoi pas vous aussi [l'Atikamekw] ? C'est une langue comme toutes les autres » (Niquay, dans Théâtre Petit Champlain, 2022). Elle transforme ses spectacles en une expérience d'apprentissage. Elle illustre ce que Whyte (2021) décrit avec l'« épistémologie de la coordination » ; un espace où la connaissance émerge de la relation.

La dimension intergénérationnelle de son engagement apparaît dans l’entrevue du podcast *KWEI*, diffusée depuis le Centre d’amitié autochtone Capetciwotakanik en juin 2021. À l’occasion de la Journée nationale des peuples autochtones, Laura y échange avec Brad Gros-Louis, animateur wendat, et deux adolescent·e·s de la communauté, Angéline Chachai et Patrick Newashish. Durant leur conversation, elle met l’accent sur l’importance de transmettre les savoirs traditionnels aux jeunes générations (Niquay, dans Centre d’amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). En écoutant cette entrevue depuis mon divan à Gatineau le 29 octobre 2024, j’ai été frappée par la manière authentique dont Laura s’investit dans la transmission. À la suite de cette écoute, j’ai noté dans mon journal : « Laura me touche par sa connexion à sa famille et à sa communauté, à sa langue et à son histoire. Elle est drôle aussi. Elle semble connaître tout le monde, elle connaît les jeunes de sa communauté et leurs parents. »

Son aspiration dépasse le cadre artistique, elle parle d’un changement social à travers la musique : « Il faut qu’on nous voie, qu’on nous croie [...], mon rêve est de faire une tournée, la musique, ça peut tout changer, autant pour les allochtones que pour les Autochtones » (Centre d’amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Son affirmation rappelle ce que Marie Battiste souligne : « *It is vital to protect Indigenous knowledge, not only for the sake of Indigenous peoples in their own environments, but also to raise general awareness of the vitality of Indigenous knowledge and its dynamic capacity to help solve contemporary problems* » (2010, p. 16). Laura Niquay articule une vision qui va au-delà de l’affirmation culturelle autochtone. Elle englobe également le renouvellement des rapports interculturels, et la musique devient un espace de dialogue pour un meilleur vivre-ensemble.

La question de la revitalisation linguistique occupe une place centrale dans sa démarche. Même si « une forte proportion des Atikamekw utilisent couramment leur langue » (Chachai *et*

*al.*, 2019, cité dans Basile *et al.*, 2021, p. 10), lors d'une entrevue avec Radio-Canada en 2021, Laura explique comment, vivant elle-même en milieu urbain, elle observe la fragilisation de sa langue maternelle chez ses neveux et nièces ainsi que la jeune génération en général. « La langue est en train de se perdre, donc avec la musique autochtone, en chantant et en articulant bien les mots, c'est comme ça que les jeunes vont réapprendre à parler leur langue » (Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021).

Sa posture est celle d'une passeuse, inscrite dans une lignée d'artistes autochtones qui ont ouvert des chemins : « C'est très important que la relève me suive, j'ai plein de portes à leur ouvrir » (Niquay, dans Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Elle se situe dans une continuité, comme il y a eu Florent Vollant, Shauit et Samian avant elle, elle souhaite à son tour redonner aux jeunes (Niquay, dans Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Effectivement, elle semble s'inscrire dans une lignée similaire à celle de Samian, un artiste anishnabe qui défend les enjeux autochtones à travers son rap (Melançon, 2021, p. 55).

Ce qui transparait dans l'ensemble de ces témoignages, c'est que Laura Niquay ne se perçoit pas comme une artiste produisant du divertissement, mais comme une actrice dans le processus de revitalisation linguistique et culturelle de sa communauté. Sa musique devient ainsi un vecteur de transmission intergénérationnelle et de dialogue interculturel, incarnant ce que Taiaiake Alfred décrit comme une pratique de résurgence, un processus actif de réaffirmation des valeurs, connaissances et pratiques autochtones sur sa terre dans un contexte contemporain (2017, p. 68).

### **« ASKI », TERRITORIALITÉ ET LANGUES**

Le 13 novembre dernier, il faisait soleil, je marchais sur le sentier derrière chez moi sur l'heure du dîner, près de la Ferme Moore, mon havre de paix depuis que je suis installée à Gatineau. Avant de sortir dehors, je me sentais seule. Puis, j'ai décidé d'écouter l'album de Laura. Tout à

coup, sur le chemin du retour, la chanson « Aski » s’est mise à jouer. J’ai eu la sensation que je n’étais plus seule, j’étais avec la nature, avec les gens qui marchaient autour de moi. J’ai ralenti le pas, malgré le rythme rapide de la chanson, sentant plus consciemment mes pieds sur la gravelle.

En rentrant à la maison, je suis allée lire la traduction libre en français de la chanson « Aski », fournie par Laura Niquay elle-même sur le site web Nikamowin<sup>8</sup>. *Aski* veut dire « terre » en français. J’ai réalisé que ce que j’ai ressenti sur le sentier de la Ferme Moore était inscrit dans les paroles :

*Pour me ressourcer*

*Trouver l’inspiration*

*Je vais dans la nature, dans la forêt*

*Je dois toujours être en contact*

*Avec la Terre-Mère*

*Et de ses quatre éléments*

*La terre, l’eau, l’air et le feu*

Même si je ne comprends pas la langue ou toutes les références culturelles, j’ai tout de même ressenti les paroles d’une certaine manière. La musique de Laura Niquay porte un récit de transmission et de continuité culturelle. Son album *Waska Matisiwin* évoque le cercle de vie, symbolisant l’interconnexion entre les générations, la communauté et le territoire (Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021). À travers ses chansons, elle tisse un récit qui s’ancre dans la tradition orale atikamekw tout en s’inscrivant dans une contemporanéité musicale qui mêle rock, folk et sonorités traditionnelles. Son album est relié principalement à la Terre-Mère, et en ce sens, elle a

---

<sup>8</sup> Nikamowin est une plateforme de découverte et d’écoute des musiques d’artistes autochtones : <https://nikamowin.com/fr/a-propos-de-nikamowin>.

intégré des musiques de pow-wow à son album, estimant que ce style musical n'est pas assez écouté. Elle ajoute : « la musique pow-wow, c'est le battement du cœur de la terre » (Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021). Donc, ma connexion avec « Aski » était-elle un hasard incroyable, ou bien la musique pow-wow a fait vibrer quelque chose en moi ? Je ne saurais l'expliquer, mais cette expérience m'a fait réaliser comment sa musique crée un pont entre différentes façons d'être en relation avec le monde. Si je me sentais seule avant d'aller dehors, c'était aussi avant de me connecter à la chanson de Laura.

Cette résonance corporelle que j'ai éprouvée en écoutant « Aski » pourrait aussi trouver un écho théorique dans ce que Vanessa Watts conceptualise comme le « *Place-Thought* » dans les cosmologies autochtones. Watts, chercheuse anishnaabe et haudenosaunee, explique que le *Place-Thought* désigne « *the non-distinctive space where place and thought were never separated because they never could or can be separated* » (2013, p. 21). Pour Watts, « *Place-Thought is based upon the premise that land is alive and thinking and that humans and non-humans derive agency through the extensions of these thoughts* » (2013, p. 21).

Si la terre est littéralement pensante, comme le suggère Watts, alors la chanson de Laura ne fait pas que parler *de* la terre, elle devient une extension de la pensée même de la terre. Quand Laura chante « Aski » et évoque sa connexion à la Terre-Mère, elle articule ce que Watts décrit comme une relation où « *human thought and action are therefore derived from a literal expression of particular places* » (2013, p. 23). Ma réaction corporelle, la sensation de ne plus être seule et de marcher différemment, pourrait alors être comprise comme une forme de reconnaissance de cette agentivité de la terre qui dépasse mon cadre de référence occidental habituel.

À ce moment précis, je me suis sentie heureuse d'étudier la musique et ses composantes ; l'accès qu'elle offre et le pouvoir de cet accès. La musique populaire possède définitivement un rayonnement spécial comparativement aux autres formes d'art (Feld, 2000).

En poursuivant mes réflexions, j'ai réalisé la richesse des langues et des sons autochtones sur le territoire où je vis, à ce qui m'échappe et nous échappe collectivement en ne les connaissant pas. Comme l'écrit Bradette en référence à Betasamosake Simpson : « [...] la langue ouvre une fenêtre nouvelle sur le monde. Cette métaphore, Simpson la partage aussi avec Tomson Highway, pour qui parler une seule langue équivaut à vivre dans une maison avec une seule fenêtre » (Bradette, 2024, p. 112). Cela m'a fait réfléchir à comment j'ai appris l'anglais, ma seconde langue, en grande partie, au début, grâce à la musique. La musique pourrait aussi être ma porte d'entrée vers une ou plusieurs langues autochtones. Il me semble étrange maintenant de constater qu'on nous enseigne principalement l'anglais, l'espagnol, l'allemand ou le portugais, alors qu'à ma connaissance, nous n'avons pas même la possibilité d'apprendre la langue qui a des racines millénaires sur notre territoire dans la majorité des écoles primaires et secondaires du Québec. Ce qui me fait réaliser que mon écoute de Laura Niquay révèle des zones d'inaudibilité importantes.

### **LIMITES LINGUISTIQUES ET ONTOLOGIQUES DE MA COMPRÉHENSION**

Ma méconnaissance de la langue atikamekw constitue évidemment une barrière, me privant de la richesse des nuances linguistiques et des références culturelles au sein des paroles. Quand j'écoute « Aski », par exemple, je perçois la puissance émotionnelle de sa voix, les mélodies et les rythmes de sa musique, mais l'ontologie même des expressions musicales m'échappe. Comme Betasamosake Simpson le souligne : « Les langues autochtones charrient dans leurs structures de nombreuses significations, théories et philosophies. Nos langues abritent nos enseignements et permettent de les mettre en pratique dans nos vies quotidiennes » (L. B. Simpson, 2018, p. 57).

Mon inaudibilité s'étend au-delà de la barrière linguistique pour toucher à la compréhension même du rapport au territoire qu'elle exprime. Comme le souligne Robinson, certaines expressions sonores autochtones fonctionnent comme des documents vivants d'histoire et de droit territorial (2020, p. 45). Robinson spécifie : « *While it may be the case that Indigenous contemporary music does not explicitly claim to enact law, provide healing, or convey knowledge (locations and practices for hunting, for example), my belief is that this knowledge is still present to varying degrees even when not made explicit* » (2020, p. 46). Mon oreille, formée dans un contexte occidental, peut-elle véritablement saisir ces dimensions, même avec l'accès aux traductions en français ? À ce moment-là, j'ai simultanément ressenti l'envie d'apprendre l'atikamekw et le sentiment que je ne comprendrais peut-être jamais certaines dimensions de son imaginaire.

Je comprends également ces limitations comme ne représentant pas nécessairement un échec de ma démarche. Comme le suggère Robinson avec son concept d'« écoute en tant qu'invitée » (*guest listening*), les incommensurabilités doivent être reconnues non comme des lacunes à combler, mais comme des réalités inhérentes à ma position d'écoute située (2020, p. 53).

## **TENSIONS TERRITORIALES ET POSITIONNALITÉ COLONIALE**

En ce sens, une dimension qui m'est inaudible concerne sa relation avec la terre, à cause de ma position de descendante du colonialisme de peuplement français. En effet, l'identité des femmes atikamekw demeure ancrée dans le territoire, même en contexte urbain. Comme l'expliquent Basile *et al.* : « Les femmes qui vivent en ville mentionnent leur territoire ou communauté d'origine, sans signe d'appartenance à la ville d'accueil. À ce propos, Lévesque et Cloutier soulignent que "l'appartenance à la communauté et au territoire d'origine demeure prépondérante, y compris pour la nouvelle génération née en ville" » (2017, pp. 71-72). Cette connexion territoriale s'enracine dans une relation spécifique, comme le précise la chercheuse

atikamekw Suzy Basile dans sa thèse de doctorat : « les femmes autochtones [...] ont un attachement particulier au territoire qui est basé sur la relation qu'elles entretiennent avec ce dernier, sur la longévité de cette relation et sur les connaissances qui y sont rattachées » (citée dans Bradette, 2024, p. 46). Pourtant, les femmes « ont été écartées des sphères de décision, leurs rôles et leurs responsabilités ignorés par les politiques coloniales, leurs savoirs, leur lien au territoire [...] dénigrés par les chercheurs » (Basile, citée dans Bradette, 2024, p. 46).

Donc, si je peux certes me reconnaître dans cette appartenance à un territoire originel (Buckland comme un lieu d'établissement des Nolet depuis les années 1860), ma propre appartenance territoriale est marquée par des paradoxes non résolus : comment puis-je dès lors recevoir et honorer cette connexion viscérale à la terre ?

Cette tension s'est particulièrement manifestée dans mon journal d'écoute, le 13 novembre. Ce jour-là, je me concentrais sur l'apprentissage de la langue comme un geste de rapprochement, peut-être dans l'espoir de devenir une meilleure alliée. Pourtant, j'ai évité de nommer l'enjeu central de la restitution des terres, tout en étant consciente que j'écoutais cette musique sur un territoire non cédé. Je me revois marcher sur le gravier, écouter Laura me raconter la connexion à la terre, tenter de créer un moment d'harmonie. Mais en y repensant, est-ce vraiment réciproque ? Est-ce vraiment un lien concret, ou une projection du désir de réparation ?

Comme l'observe Audra Simpson (2016), la reconnaissance des droits autochtones dans un cadre colonial est toujours conditionnelle et problématique. Il y a un décalage entre mon désir d'écoute authentique et les structures coloniales persistantes, qui rendent la relation asymétrique. Mon incapacité à exprimer entièrement ce que je ressens ou comprends par rapport à l'œuvre de Laura Niquay reflète ma propre position et les espaces que représentent l'in·audible et l'in·dicible.

## ENTENDRE QUELQUE CHOSE SANS LE VOIR : « MOTE MOTE »

J'ai hésité entre en rester avec la chanson « Aski » dont je vous ai déjà parlée ou poursuivre avec « Mote Mote ». Pour des raisons pratiques, notamment l'existence d'un vidéoclip pour cette dernière, j'ai choisi d'également raconter ma réception de la chanson « Mote Mote », qui a suscité des résonances importantes dans mon journal d'écoute. Même si aucune traduction officielle de la chanson n'est disponible, le vidéoclip, publié le 3 mai 2019, est particulièrement révélateur. Cette chanson a été écrite en collaboration avec Moe Clark et Quinn Bonnell, pour la trame sonore originale de la pièce de théâtre « Là où le sang se mêle<sup>9</sup> », des Productions Menuentakuan (Musique Nomade, 2019). La mise en scène de « Mote Mote » illustre particulièrement la relation au territoire, mais aussi les liens entre les générations de femmes.

## LA TENSION ENTRE L'AUDIBLE ET L'INAUDIBLE

En faisant mes recherches, j'ai trouvé un dictionnaire atikamekw/français en ligne, et j'ai découvert que « mote » signifie « entendre quelque chose sans le voir » (Projet des dictionnaires algonquiens, 2015). Cette découverte m'a donné des frissons. C'est l'expérience que je ressens par le parcours de cette thèse, le fait que je puisse entendre sans vraiment comprendre ce qui se passe.

Par exemple, l'écoute de la chanson « Aski » illustre parfaitement ce phénomène. Habituellement, quand je me promène sur le sentier de la Ferme Moore, que j'emprunte pratiquement chaque jour, je me perds dans mes pensées, coupée de mon environnement immédiat. Cependant, en écoutant cette chanson durant ma promenade, quelque chose d'inattendu s'est

---

<sup>9</sup> Voici le synopsis de la pièce tel que reproduit par le Centre national des Arts à Ottawa : « En proie à la douleur et à la culpabilité, Floyd a perdu tous les êtres qui lui étaient le plus chers. Et voilà qu'après plus de vingt ans, sa fille revient inopinément à la maison, l'obligeant à faire face à son passé. *Là où le sang se mêle*, dont l'action se situe à l'époque de la fraie du saumon, nous entraîne du lit de la rivière jusqu'à l'esprit résilient d'un peuple » (Centre national des Arts, 2019).

produit : mes sens se sont soudainement ouverts à ce qui m’entourait, sans que je comprenne ce qui provoquait la connexion soudaine avec mon environnement.

La signification du titre démontre la tension entre l’audible et l’inaudible. « Mote » devient ainsi une métaphore pour ma propre position d’écoute : j’entends la musique de Laura Niquay, mais certaines dimensions culturelles, spirituelles et linguistiques restent invisibles à mon regard situé. Le titre lui-même m’invite à réfléchir aux limites de mon écoute tout en m’engageant dans une pratique d’attention aux dimensions que je ne peux pleinement percevoir.

### TRANSMISSION GÉNÉRATIONNELLE ENTRE FEMMES

J’ai aussi choisi cette chanson, car dans le podcast *KWEI*, le même dont je vous ai parlé plus tôt, l’adolescente qui animait, est celle que nous voyons à la fin du vidéoclip de « Mote Mote ». Je trouvais intéressant d’en parler puisque Laura et elle font toutes deux références à cette expérience partagée. La jeune adolescente explique qu’elle aimerait, comme Laura, s’orienter vers les arts quand elle sera plus âgée. C’est en partie pourquoi Laura l’a invitée à participer à ce vidéoclip, afin de lui offrir une expérience et de l’initier au monde musical (Chachai et Niquay, dans Centre d’amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021).

La transmission, autant de la langue que de la musique, semble être une composante centrale de la vie de Laura. Dans un article où Véronique Audet s’entretient avec l’artiste, elle écrit que « les gens viennent la voir et elle montre un peu comment jouer, aux jeunes filles surtout. Elle est un modèle féminin, car il n’y a pas d’autres femmes atikamekw qui chantent ainsi à la guitare. Elle est unique en son genre. Elle veut montrer qu’elle peut faire ça en tant que femme » (Audet, 2017, pp. 146-147). Cette dimension de transmission se manifeste justement dans le vidéoclip à travers une chorégraphie symbolique des relations entre femmes de différentes générations.

## LES IMAGES SAISSANTES DU VIDÉOCLIP

Le vidéoclip mêle douceur et force. On y voit d'abord une aînée qui marche sur le bord de la route et remet une plume à une femme plus jeune, puis ce geste se répète sur quatre générations (Image 1).



*Image 1 - Capture d'écran 1 du vidéoclip « Mote Mote »*

Puis, on voit les deux plus jeunes femmes qui se mettent à courir sur le bord de la route (Image 2).



*Image 2 - Capture d'écran 2 du vidéoclip « Mote Mote »*

La plus jeune se retrouve ensuite avec Laura et trois danseuses sur une plaine enneigée, entre les arbres (Image 3).



*Image 3 - Capture d'écran 3 du vidéoclip « Mote Mote »*

Je remarque la détermination dans le visage des femmes, mais aussi l'attention : chaque femme pose sa main sur l'épaule de la plus jeune (Image 1 et 4). L'ambiance de care m'émeut et mon cœur se serre.



*Image 4 - Capture d'écran 4 du vidéoclip « Mote Mote »*

En regardant le vidéoclip, mon esprit se perd et je pense aux femmes et filles autochtones disparues ou assassinées, dont on entend de plus en plus parler dans les médias. Quand les femmes courent le long de la route, je ne peux m'empêcher de penser à la notion de sécurité et aux mots d'Audra Simpson (2014) qui rappellent que le colonialisme s'en est d'abord pris violemment aux corps des femmes parce qu'ils représentent des normes qui sortent de l'ordre hétéronormatif occidental ; leurs corps devenant ainsi un danger pour l'ordre établi. Cette violence ciblée s'inscrit dans une logique plus large, comme le soulève Anderson : « le pouvoir des femmes n'était pas

compatible avec la domination coloniale et, par conséquent, des systèmes de gouvernance dominés par les hommes devaient être imposés » (2009, p. 100).

Ces images, émotions ressenties et réflexions théoriques trouvent un écho particulier dans ma propre expérience, m'amenant à mobiliser l'auto-ethnographie pour interroger les mécanismes de l'écoute majoritaire. En effet, ce vidéoclip a réveillé un souvenir enfoui que je vais maintenant vous raconter.

#### ENTRE PRINCE GEORGE ET PRINCE RUPERT

À l'âge de 21 ans, en 2015, je suis partie avec une amie vers le Nord-Ouest canadien. Nous avons trouvé un *lift* de Québec jusqu'à Prince George en Colombie-Britannique, avec l'intention de faire du pouce jusqu'à Dawson City au Yukon pour y être lors du solstice d'été. Juste avant d'arriver à Prince George, nous avons expliqué notre plan à des locaux. Ils nous ont tout de suite demandé : « Savez-vous comment on appelle l'autoroute qui relie Prince George à Prince Rupert ? » Confrontées à notre naïveté et à notre ignorance, nous avons répondu que non. Ils nous ont dit : « *The Highway of Tears* » – La route des Larmes. Et nous de leur répondre : Pourquoi ? Ils nous ont alors expliqué que c'était parce que de nombreuses femmes, surtout des femmes autochtones, étaient mortes ou disparues sur cette route.

Nous n'en savions rien. J'ai été complètement déboussolée, une fois de plus, par la violence dont recèle notre pays. À la suite de cette réalisation, effrayées, nous avons décidé d'acheter un billet d'autobus plutôt que de faire du pouce. Quand les deux garçons avec qui nous voyagions nous ont déposées à Prince George, j'ai senti une peur grandir en moi. Je me souviens qu'une fois assise dans l'autobus en route vers Prince Rupert, je regardais par la fenêtre les rivières, les montagnes et les arbres immenses. Je me suis sentie tellement petite. À cette époque, j'ai écrit dans mon carnet de voyage : « On courait vers l'inconnu. On aura tout vu, mais rien compris. »

Des années plus tard, regarder le vidéoclip de « Mote Mote » a réveillé ce souvenir que j'avais presque oublié. La connexion au territoire est aussi une connexion entre femmes, entre citoyennes, qui peut littéralement devenir une question de vie ou de mort. Ça m'a rappelé que cette violence n'est pas abstraite, même dans mon village à Buckland. Il y a quelques années, une femme a survécu de justesse à une tentative de féminicide de la part de son ex-conjoint. Ces réalités, bien que partiellement visibles, nous entourent plus qu'on ne voudrait l'admettre.

Cette prise de conscience m'a également fait réaliser mon privilège très concret de femme blanche avec une trajectoire privilégiée. Par exemple, j'ai eu la possibilité de m'acheter un billet d'autobus entre Prince George et Prince Rupert. Je ne suis pas disparue ou morte malgré tous les risques que j'ai pris quand j'étais plus jeune.

En poursuivant mes réflexions, je revois également les visages des femmes autochtones sur les panneaux à Kitigan Zibi, dans la région où je vis actuellement, vu l'automne dernier, en 2024, un dimanche après-midi où j'avais besoin de sortir de la ville. Deux femmes étaient disparues et aucun média n'en parlait : elles étaient invisibles. S'il s'agissait de ma propre disparition, est-ce qu'on en parlerait aux nouvelles ? Certainement, oui. Cette certitude révèle à elle seule l'ampleur des inégalités qui persistent. À travers la musique de Laura Niquay et ce souvenir personnel, j'ai été amenée à confronter les privilèges inhérents à ma position de femme blanche dans un contexte colonial qui continue.

Pourtant, comme Laura l'expliquait, ce vidéoclip et cette chanson, bien que pouvant sembler triste, sont surtout porteurs d'espoir, car à la fin, la jeune adolescente retrouve Laura, les danseuses et le band sur la plaine enneigée (Image 3 et Image 5). Ce que je vois et retiens, c'est que la route la ramène « aux battements de cœur de la terre », pour reprendre les mots de Laura. Malgré les embûches ou les difficultés, le retour aux sources est



*Image 5 - Capture d'écran du vidéoclip « Mote Mote »*

une trace d'un avenir réimaginé. C'est peut-être en cela que réside la force du message de Laura Niquay : transformer les expériences difficiles en un mouvement d'espoir et de renouveau culturel, une résurgence.

## RÉSURGENCE ET ESPOIR

Le parcours visuel et sonore proposé par « Mote Mote » semble illustrer ce que les théoricien·ne·s autochtones conceptualisent sous le nom « la résurgence ». En effet, Alfred définit la résurgence comme « [la reconstruction de] l'Autochtone sur sa terre, dans son langage, dans ses pratiques culturelles » (2017, p. 68). Dans le même ordre d'idées, Coulthard élabore sa théorie de la reconnaissance en insistant sur une stratégie autonome qui sort des cadres institutionnels coloniaux, il parle d'une « politique résurgente de la reconnaissance » (2018, p. 295). Ce n'est pas à l'État ou aux institutions dominantes que ces femmes s'adressent dans le vidéoclip, mais à elles-mêmes et à leur communauté, incarnant l'autonomie revendiquée par les penseur·se·s de la résurgence.

Betasamosake Simpson ajoute : « *I believe our responsibility as Indigenous peoples is to work alongside our Ancestors and those not yet born to continually give birth to an Indigenous present that generates Indigenous freedom, and this means creating generations that are in love with, attached to, and committed to their land* » (2017, p. 25). La continuité entre les ancêtres et les générations présentes et à venir se manifeste visuellement dans le vidéoclip à travers la transmission de la plume entre les générations de femmes. La transmission prend un sens particulier quand on considère que, comme le rappellent Basile *et al.*, « autrefois les femmes atikamekw étaient autonomes, qu'elles avaient les connaissances nécessaires à la survie en forêt et savaient assurer la sécurité des enfants et des autres membres du clan familial » (2021, p. 15).

Cette force se reflète encore aujourd'hui chez leurs descendantes, comme le révèlent l'enquête de Basile *et al.* : « Je dois faire comme ma grand-mère, dire ma façon de penser pour mes enfants et mes petits-enfants » (citée dans Basile *et al.*, 2021, p. 14). Le vidéoclip semble ainsi réactualiser cette autonomie ancestrale des femmes dans une démarche contemporaine de résurgence. Le mélange des théories et de l'art me permet peut-être d'ouvrir une brèche de compréhension, du moins une ouverture vers une ontologie qui diffère de celle où j'ai grandi, mais également vers une humanité commune bien ancrée.

En écoutant et en regardant « Mote Mote », j'ai traversé différentes expériences. D'abord, l'esthétique, puis l'émotionnel, le personnel avec le souvenir de la route des Larmes, et enfin politique avec la prise de conscience de mon privilège. C'est comme si la musique de Laura m'avait ramenée à une humanité qui dépasse le cadre académique et va droit au cœur : nous sommes ensemble. Cette prise de conscience rappelle les mots de Dalie Giroux : « Il est impossible de s'émanciper sans le faire avec tout le monde, il faut une ouverture, un vrai dialogue pour avancer. Comme le disait Marx, "il n'y a qu'un seul monde" » (citée dans Hernandez, 2024, p. 84).

Cette vision du monde nous invite à prendre soin les unes des autres. De mon côté, comme le souligne Lilian Thuram, il est important que je comprenne, en tant que personnes blanches, « ce qui s’est passé au cours des siècles qui nous précèdent et de constater ce qu’il en reste dans les comportements d’aujourd’hui » (2020, p. 293).

Si certaines dimensions du récit me restent hors de portée, notamment les aspects linguistiques de l’atikamekw et certains référents culturels, l’expérience d’écoute fut puissante. La chanson « Mote Mote » m’a amenée à reconsidérer ma relation au territoire, à réfléchir aux inégalités persistantes dans notre société, et à entrevoir la possibilité d’une écoute, d’une rencontre qui transcende les barrières tout en reconnaissant les asymétries structurelles qui les maintiennent.

### **VERS UNE ÉCOUTE QUI RENOUVELLE LES RELATIONS**

En cela, l’art de Laura Niquay réussit à créer un espace et à lancer un appel qui nous invite à entendre ce que l’on ne voit pas « Mote », une écoute qui requiert non seulement les oreilles, mais mobilise le corps tout entier. J’ai pu observer comment mon corps et mes émotions ont réagi à sa musique et à ses discours, me faisant ressentir cette présence « au plexus » que j’ai décrite.

Cette résonance corporelle s’est accompagnée d’un changement dans ma façon de percevoir le monde et ma relation à celui-ci. En marchant sur les sentiers de la Ferme Moore à Gatineau, en écoutant « Aski », j’ai éprouvé un changement dans ma perception de l’environnement qui m’entourait, comme si ses chansons invitaient à créer un nouveau mode d’attention à ce qui m’entoure. Sa façon d’entremêler les traditions musicales atikamekw avec des influences contemporaines reliant ainsi différents mondes sonores m’a incité comme auditrice non-autochtone à me laisser porter par des rythmes à la fois familiers et inconnus. Comme elle le mentionne pour la musique pow-wow, sa musique semble me permettre d’entendre la terre

(Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021). Sa métaphore continue de teinter mes marches quotidiennes dans le bois.

L'œuvre de Laura Niquay, ancrée dans la transmission et l'enracinement à la Terre-Mère, constitue ainsi ma première expérience d'écoute dans ce parcours. Si j'ai commencé cette recherche en me demandant comment entrer en relation avec les imaginaires autochtones malgré mon héritage colonial, l'écoute de Laura m'a offert une piste : reconnaître les limites de ma compréhension tout en m'ouvrant à ce que la musique fait résonner dans mon corps.

La rencontre avec son imaginaire musical a ouvert un espace sensible où l'in·audible et l'in·dicible coexistent avec mon expérience sensorielle, me préparant à poursuivre mon parcours d'écoute. Comment cette première expérience influencera-t-elle ma réception des imaginaires de Kanen et d'Elisapie ? L'invitation à « entendre ce qu'on ne voit pas » a définitivement marqué ma réception de l'imaginaire de Laura Niquay et va continuer de résonner en moi à l'écoute des deux autres artistes.

## **KANEN, PARTIR EN VILLE**

---

### **UNE DÉCOUVERTE EN TEMPS DE PANDÉMIE**

L'œuvre de Kanen est la première que j'ai écoutée en débutant mon terrain, le 9 octobre dernier. C'est d'ailleurs d'elle qu'il est question dans le premier passage de mon journal d'écoute évoqué précédemment. Toutefois, ma première rencontre avec son imaginaire remonte à février 2021, lors du festival *Phoque off* de Québec. En pleine pandémie, les organisateur·rice·s avaient décidé de maintenir l'événement en version virtuelle. Sceptiques, mais curieux, mon mari et moi avons acheté des billets pour tenter l'expérience.

Assis sur le divan de notre 3 ½ en basse-ville de Québec, en plein hiver et en manque flagrant de connexions humaines, j'ai découvert une panoplie d'artistes émergent·e·s inspirant·e·s, dont

Kanen. Ce festival fut un moment unique. Malgré l'intermédiaire des écrans et la distance, je me sentais connectée non seulement aux artistes, mais aussi au public dispersé qui partageait cette expérience. Il y avait quelque chose de touchant à vivre des spectacles en direct, chacun·e dans nos bulles familiales respectives, uni·e·s par un moment commun malgré les murs qui nous séparaient.

## **UN SENTIMENT DE PROXIMITÉ**

La performance de Kanen m'a tout de suite transportée. Sa présence incarnait un contraste saisissant entre douceur et attitude punk, une tension qui m'a instantanément parlé. Avec du recul, je réalise que cette dualité reflète peut-être ma propre manière d'aborder ce projet de recherche : avec tendresse et curiosité, mais aussi avec une certaine rébellion contre la norme et les cadres établis.

Cette première rencontre virtuelle a semé quelque chose de durable. Son énergie a continué de m'interpeller, bien après le festival. Lors de la mise en place de mon projet de recherche, c'est tout naturellement vers elle que je me suis tournée. J'avais envie de pousser la porte entrouverte lors de cette performance initiale : de la connaître, de comprendre son parcours, son rapport au territoire, ce qu'elle cherche à transmettre à travers sa musique. De plus, comme nous avons environ le même âge, les thèmes qu'elle aborde dans son album ont créé un sentiment de proximité et me donnent l'impression que nous avons traversé des questionnements similaires concernant l'identité, le déracinement et les choix de vie, bien que dans des contextes différents. C'est dans cette perspective que j'ai plongé dans son univers.

## **KANEN : TERRITOIRE, TRANSMISSION ET (RÉ)APPROPRIATION**

Kanen est originaire de la communauté innue d'Uashat mak Mani-Utenam, sur la Côte-Nord au Québec, en bordure du fleuve St-Laurent. Cette origine revêt une importance particulière. En

effet, comme mentionné plus tôt, la nation innue est devenue, dans les années 1980, un foyer important de la scène musicale populaire autochtone au Québec, notamment grâce à des artistes comme Florant Vollant, Claude McKenzie et leur duo Kashtin (Audet, 2015, p. 147).

Quarante ans plus tard, en 2023, Kanen sort son premier album, *Mitshuap* (« maison » en innu-aimun), fruit de trois années de création. Elle explique que la préparation de cet album relève de l'expérience : les chansons ont été testées devant public, puis à la fin de chaque spectacle, le groupe discutait des pièces à conserver pour l'enregistrement (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023).

#### LABORATOIRE SONORE, AUTHENTICITÉ ET EXPÉRIMENTATION

Kanen puise dans un répertoire d'influences diversifiées : « J'aime beaucoup l'alternatif, l'indie-rock [...], j'ai grandi avec Feist, Mytski, Orla Gartland, Billie Marten [...] Ce sont toutes des femmes fortes, qui, sur scène, sont ultra expressives » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Avec son équipe, elle construit un univers sonore riche en textures, nourri par les guitares, les effets atmosphériques, les percussions et les sons de la forêt (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023).

« *Mitshuap* c'est un grand laboratoire où je m'amuse, j'essaie de jouer avec la musique, les textes, l'interprétation » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). L'album devient ainsi un lieu d'expérimentation, de réappropriation et de jeu, mais aussi d'affirmation. Comme l'observe Véronique Audet, les musiques innues contemporaines « sont un moyen d'expression privilégié de l'affirmation identitaire de l'être innu et de la revitalisation de son "mode d'être au monde" », représentant « un des piliers de la vie culturelle et sociale innue contemporaine » (2005, p. 37). Dans le même sens, Kanen ne se contente pas de documenter les difficultés de l'exil urbain ou de la perte linguistique ; elle transforme ces défis en espaces créatifs d'affirmation identitaire. Son

approche s'inscrit également dans ce que Tuck (2009) conceptualise comme le « cadre du désir » valorisant autant les projets d'avenir et la créativité que les défis rencontrés.

## TRANSCENDER LES CODES, DE L'OBSERVATION À L'ACTION

L'accès de Kanen à la musique dévoile des enjeux de genre marquants. Dans sa communauté, la musique, surtout la guitare, était omniprésente, mais essentiellement pratiquée par des hommes : « Je savais qu'il n'y avait pas d'interdiction de jouer de la musique, mais le fait que je voyais juste des hommes, j'ai toujours eu un blocus là-dessus » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023).

Un des déclencheurs de son entrée en musique vient d'une découverte fortuite. Un soir, naviguant sur *YouTube*, Kanen raconte être tombée sur l'artiste inuk Elisapie (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Cette rencontre virtuelle devient révélatrice raconte-t-elle : « J'ai toujours chanté, j'ai toujours écrit, mais jouer de la musique pour moi, c'était presque impossible » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). L'exemple d'Elisapie lui fournit la représentation féminine qui lui manquait afin de guider son accès vers la musique.

Sa trajectoire illustre le pouvoir de la représentation. On retrouve une filiation artistique similaire chez Laura Niquay, qui soulignait également l'importance des modèles féminins et son rôle de « passeuse » pour les jeunes générations. Se dessine ainsi une chaîne de transmission artistique féminine autochtone, où chaque artiste trace un chemin pour d'autres, créant un réseau d'inspiration mutuelle qui transcende les frontières entre peuples et territoires.

## UN JOURNAL INTIME POUR INTERPELLER LE QUÉBEC FRANCOPHONE

Kanen l'exprime sans détour ; avec *Mitshuap*, elle s'adresse d'abord au public francophone :

Plus que jamais, je pense qu'il n'y a plus d'excuses pour ne rien savoir sur les réalités autochtones, c'est partout maintenant, que ce soit dans un album, des œuvres, à la télévision, les médias, la politique et tout, donc c'est juste de *pitcher* ça, de dire voici nos histoires qui sont complètement différentes et là, en ce moment, je dis voici la mienne, une femme autochtone en milieu urbain. (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023)

De laboratoire, *Mitshuap* se transforme en journal de bord intime, où l'expérience personnelle devient un geste politique. Le titre même (« maison » en innu-aimun) en révèle la quête identitaire centrale : qu'est-ce que « chez soi » quand on quitte sa communauté à 18 ans ? Pour Kanen, la maison se redéfinit comme « la sécurité, le confort d'être soi-même, de pas avoir peur d'être soi-même » (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023). Sa redéfinition s'ancre dans une compréhension innue du territoire. Elle rappelle l'histoire nomade de son peuple, dont la maison ne se définissait pas par une localisation, mais par quelque chose que l'on portait avec soi (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023). La conception relationnelle du « chez soi » se retrouve dans les travaux d'Amélie-Anne Mailhot qui cite Jean-Paul Lacasse pour définir le *Nitassinan* :

[C]'est partout où l'innu va, partout où il se trouve : c'est le territoire qu'il fréquente pour les fins de chasse, de façon régulière ou épisodique. Ce sont les forêts, les rivières, les montagnes, les lacs où il peut se trouver dans l'exercice de son mode de vie semi-nomade de chasseur-cueilleur [...] « la notion qu'ont les Innus du territoire découle d'un ordre coutumier concret qui fait référence aux liens qu'ils ont avec lui ». (cité dans Mailhot, 2019, pp. 37-38)

Ainsi, l'expérience urbaine contemporaine de Kanen s'inscrit dans une continuité épistémologique ancestrale : le territoire et par extension, la maison, se définit par les relations qu'on entretient avec lui. Son album semble devenir un lieu de réappropriation de cette conception relationnelle du territoire, adaptée aux réalités du mouvement contemporain.

## **PORTRAIT D'UNE GÉNÉRATION EN MOUVEMENT**

L'album capture spécifiquement l'expérience d'une « femme début vingtaine qui se cherche » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Son départ pour Québec, puis Montréal, s'inscrit dans cette mise en mouvement, en adoptant une perspective des intérêts contemporains, une curiosité pour « la culture, les arts, la musique, les shows » et la découverte de soi à travers ces nouveaux univers (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023). Elle poursuit dans une autre entrevue :

C'était aussi la première fois [...] que je n'avais pas le contact d'une communauté, j'étais un petit peu toute seule dans la grande ville, j'écrivais beaucoup de chansons sur mon identité, sur c'est quoi être une femme innue en milieu urbain. La moitié des chansons, c'est beaucoup sur ça, l'identité, le thème aussi du territoire, c'est-à-dire ma communauté à Mani-Utenam et la grande ville à Montréal, où j'ai grandi, versus où je suis maintenant. Il y a un genre de dépaysement. (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023)

Le sentiment de décalage entre deux lieux et deux identités s'incarne visuellement dans le *teaser* de l'album (Image 6). On y voit Kanen courir avec des amies entre la ville, le bois et la plage, chantant « Ne regarde pas derrière toi » (Musique Nomade, 2023).



Image 6 - Captures d'écran du teaser de l'album *Mitshuap*

Ces images m'ont particulièrement marquée, puisque j'y sens la connexion au territoire, à ses amies et l'élan vers l'inconnu, la construction de soi en mouvement qui caractérise cette période de la vie. Sa trajectoire coïncide avec ma propre expérience. À l'âge de 17 ans, j'ai également déménagé à Québec, puis ultérieurement à Montréal, pour mes études. Bien que mon déplacement était plus court et moins chargé culturellement, je reconnais l'élan de curiosité, l'effervescence de l'accès aux concerts, aux musées, la sensation de se découvrir dans un nouvel environnement.

## ENTRE DEUX LANGUES, VULNÉRABILITÉ ET (RÉ)APPROPRIATION

L'album reflète aussi une recherche identitaire à travers ses choix linguistiques. En alliant un titre et certains passages en innu-aimun à une écriture principalement produite en français,

*Mitshuap* illustre ce que Kanen décrit comme un processus d'apprentissage complexe :

La décision de faire un couplet en français, en innu, c'est vraiment venu naturellement. Cet album-là, c'est avec ça que j'ai appris des mots en innu-aimun que je ne connaissais pas avant. J'essayais de l'écrire moi-même avec les ressources que j'avais, après ça je l'envoyais à ma mère qui m'aidait un peu pis après ça, c'était pas fini, il fallait que j'aie voir une

linguiste aussi. C'était beaucoup d'étapes, [...] il y avait beaucoup de travail pour une ligne. (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023)

Elle explique en riant que si elle avait voulu faire tout l'album en innu-aimun, il aurait sans doute mis 50 ans à sortir (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Cela rejoint ce que Monture-Angus avance : « écrire, pour plusieurs auteurs ou auteures indigènes, est souvent un geste qui qualifie à la fois le pouvoir et l'exclusion, l'un venant rarement sans l'autre. Ce geste d'affirmation est généralement conçu comme le fait d'une résistance, alors que, bien souvent, c'est un geste de (ré)appropriation » (2017, p. 21). Le bilinguisme de Kanen semble donc être une stratégie artistique complexe, un trait d'union entre les mondes qui nécessite un travail considérable.

Dans une autre entrevue, Kanen explique que son approche s'inspire également d'Elisapie, dont l'aisance à alterner entre inuktitut et anglais lui a donné l'envie d'explorer son propre multilinguisme créatif (Kanen, dans Salle Pauline-Julien, 2024). Pour Kanen, écrire en innu-aimun génère une « vulnérabilité dans le bon sens », une authenticité qui enrichit ses textes (Kanen, dans Salle Pauline-Julien, 2024). La musique devient alors un outil de préservation linguistique, surtout en contexte urbain où son usage quotidien devient difficile :

Je voulais, moi aussi, chanter en innu-aimun, parce qu'il faut aussi que je me trouve des moyens aussi de la préserver, comme j'habite à Montréal, je n'ai pas la chance de la parler quotidiennement, chaque jour. Donc, la manière que j'ai trouvé, c'est par la musique. (Kanen, dans Salle Pauline-Julien, 2024)

À travers sa démarche artistique et linguistique, Kanen transforme son journal personnel en moyen d'affirmation culturelle. La volonté de préserver sa langue s'inscrit dans une démarche collective engagée par tous les peuples autochtones, ce qu'elle clarifie à la fin d'une entrevue : « On se soutient, on recherche la reconnaissance de nos réalités et de nos langues [...] il faut se soutenir pour que nos langues soient reconnues » (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023).

## « NIMUESHTATEN NETE » : RÉSONANCES ET LIMITES D'UNE ÉCOUTE SITUÉE L'EXPÉRIENCE URBAINE PARTAGÉE DE LA NOSTALGIE TERRITORIALE

Dans la chanson « Nimueshtaten nete » (*je m'ennuie là-bas*), interprétée en duo avec Louis-Jean Cormier, Kanen articule l'expérience de l'isolement urbain d'une manière qui m'a immédiatement touchée. Elle explique ce contraste ainsi : « Où j'étais [la ville de Québec], c'était très étouffant, alors que, Mani-Utenam, c'est vraiment la grandeur du territoire » (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023).



Image 7 – Capture d'écran du vidéoclip  
« Nimueshtaten nete »

L'image qui accompagne la chanson illustre cette tension. Sans vidéoclip, Kanen a choisi une photographie où on la voit de dos face à la plage et la mer au loin, baignée d'un filtre nostalgique qui évoque une immensité infinie (Image 7). Cette composition visuelle évoque le thème central de la chanson, soit le contraste entre l'enfermement urbain et l'horizon libérateur. L'inspiration de la chanson révèle la rupture sensorielle brutale. Comme elle le raconte :

La première fois que j'ai écrit cette chanson-là, c'était après une marche dans la nuit, habituellement je prends l'habitude de regarder dans le ciel, je pouvais voir les étoiles à Mani-Utenam. À un moment donné, je l'ai fait à Québec... ah... le ciel est orange... pis je comprenais pas. Pis, c'est à partir de là que j'ai commencé à écrire les premières lignes de cette chanson-là. (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023)

La découverte du ciel urbain pollué devient le déclencheur poétique de sa nostalgie territoriale :

*Parle-moi des étoiles dans le ciel*

*Car la nuit ici, n'existe pas*

*La ville est envahie de soleils artificiels*

*Ce serait mentir de dire que je m'ennuie pas*

À travers ces paroles, mes propres souvenirs de déconnexion urbaine ont refait surface. En 2016, étudiante à l'UQAM et habitant Montréal, je vivais un paradoxe similaire. J'étais fière d'avoir « accédé » à la grande ville, mais je me sentais aussi profondément seule. Je cherchais désespérément un ciel familier ou un horizon introuvable. L'image de Kanen face à l'immensité maritime représente exactement la quête d'un point de fuite que la ville refuse.

Quand Louis-Jean Cormier poursuit en duo :

*J'ai caché mes larmes au téléphone*

*Pour te faire croire que je tenais le coup*

*Mais ici je sens que toutes mes couleurs détonnent*

*Le monde est gris et hurle comme un loup*

Je reconnais la mascarade qui incite à dire que tout va bien, à vouloir « bien paraître » auprès de sa famille, à feindre d'apprécier l'effervescence urbaine alors qu'on se sent déracinée. Comme Robinson (2016, p. 43) le décrit, mon corps se souvenait des espaces ouverts, et les mots de Kanen ont éveillé cette mémoire corporelle.

Kanen répète à multiples reprises pendant la chanson :

*Ce serait mentir de pas dire*

*Nimueshtaten nete*

*Encore pire d'effacer le passé*

En effet, je ressentais le même sentiment de déconnexion totale. Rien ne m'était familier à Montréal, sauf les brefs moments où j'allais m'asseoir devant le fleuve Saint-Laurent dans le parc près de chez moi à Verdun et que je laissais mon imagination me ramener à des étendues vastes. Ayant habité la ville de Québec quelques années avant, la vue de cette grande étendue d'eau

tranquille me rassurait. Les espaces verts du Mont-Royal, enserrés par la ville, ne suffisaient pas pour retrouver le sentiment de « maison » et de sécurité enveloppante. Les instants de répit face au fleuve révélèrent à mon grand besoin d'horizon, d'espace pour respirer, ce que Kanen exprime quand elle évoque « la grandeur du territoire ».

Puis, l'aboutissement de ma résonance avec la chanson s'est produit de façon inattendue. À la toute fin de mes recherches de terrain en décembre 2024, alors que je m'affairais aux préparatifs de Noël dans ma maison d'enfance à Buckland, cette chanson a spontanément joué dans une liste de lecture sur *Apple Music* pendant que toute la famille préparait les sandwichs du réveillon. À ce moment précis, j'ai compris que ce serait *cette* chanson qui structurerait mon analyse du ressenti de l'imaginaire de Kanen. Comme je l'ai noté dans mon journal : « Je ressentais l'aboutissement d'un ennui comblé. Quand on a ce qu'on recherche, on sait ce dont on a manqué. »

## **L'INAUDIBLE ET L'INTERSECTIONNALITÉ**

Cependant, la connexion ressentie révèle également ses propres limites. Comme l'observe Véronique Basile Hébert :

Plus jeune, je pensais que les difficultés que je vivais étaient la conséquence de mon origine autochtone. Puis, dans la trentaine, j'ai découvert qu'elles étaient dues au fait que je suis une femme. J'ai donc mis du temps à devenir une femme, si je puis dire, une femme autochtone. Être femme et autochtone est doublement complexe, deux réalités politiques se croisent. Les femmes constituent aussi une « minorité », en quelque sorte, et la sécurité personnelle et collective est au cœur de leur combat. (citée dans Giroux, 2022, parag. 22)

Cette intersection m'échappe complètement. Si je partageais la nostalgie des grands espaces, la solitude urbaine, les combats féministes ainsi que la difficulté à m'affirmer dans une société patriarcale, la marginalisation politique et culturelle spécifique aux femmes autochtones constituait une dimension entièrement inaudible à mon expérience.

Comme Grada Kilomba l'explique, l'intersection des oppressions génère des « effets spécifiques » plutôt qu'une simple accumulation (2021, p. 21). Chaque expérience est unique. Bien

que j'aie ressenti la privation d'étoiles et d'horizon, la marginalisation systémique n'était pas un enjeu auquel j'étais confrontée, établissant une dimension claire de l'inaudible dans mon écoute située.

## **LE FACE-À-FACE AVEC L'INDICIBLE : SÉCURITÉ ET PRIVILÈGE**

Cette limitation devient criante quand je poursuis l'écoute de l'album. Particulièrement, dans la chanson « Mitshuap » (*maison*), où Kanen aborde toujours le thème de la maison, en le liant avec les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées :

*Je sais que les statistiques*

*Te feront jamais revenir à la maison*

*Ute mitshuap*

*Ute mitshuap*

*Je vois mes sœurs disparaître par centaine*

*De Kitigan Zibi jusqu'à la route des larmes*

*Personne les recherche, on est seul au monde*

*On pleure, on crie dans le vide*

En écoutant la chanson, je revois les visages des deux femmes disparues sur les panneaux à Kitigan Zibi, je ressens la peur éprouvée lors de ma découverte de la route des Larmes en 2015, mais ces connexions restent périphériques à ma réalité et ne constituent pas une menace qui pèserait sur moi ou mes proches.

L'art de Kanen réussit pourtant là où les statistiques restent floues. Comme le souligne Monture-Angus : « l'imaginaire littéraire [...] s'avère une mesure plus juste des réalités culturelles que les données ethnographiques » (2017, p. 21). L'expérience artistique et corporelle que propose

Kanen permet de contourner « l'impérialisme cognitif<sup>10</sup> » en donnant accès à des épistémologies et des réalités autrement imperceptibles dans les discours dominants. Comme Robinson l'observe, c'est « *the way [art] has affected different bodies* » qui rend tangibles les résultats de ces nouvelles formes de connaissance (2016, p. 2). L'art autochtone devient un vecteur de décolonisation épistémique permettant d'entrer dans un imaginaire différent et ressenti.

Les paroles de Kanen me confrontent directement aux limites des épistémologies de la sécurité. Quand Monture-Angus évoque la souveraineté haudenosaunee, elle dit : « la souveraineté fait référence au bien-être de tous les citoyens et citoyennes. Cela signifie que la sécurité est assurée (et l'on ne peut jamais être tout à fait en sécurité)<sup>11</sup> » (2017, p. 24). Cette vision entre en collision avec la réalité que décrit Kanen dans « Mitsuap » :

*Le temps avance*

*On trouve ton corps*

*Près d'une rivière*

*Le cœur figé*

Ces vers me ramènent aux questions centrales de son album : que signifie la maison ? Qu'est-ce réellement que la sécurité ? Ces interrogations démontrent l'asymétrie de nos expériences : dépendamment de qui nous sommes, nous ne quittons pas la maison et n'y revenons pas de la même manière, avec le même soutien, les mêmes garanties de sécurité.

---

<sup>10</sup> Leanne Betasamosake Simpson utilise cette expression pour exprimer l'invisibilité des épistémologies autochtones dans les discours coloniaux dominants (2018, p. 39).

<sup>11</sup> Dans son article, Monture-Angus donne l'exemple de l'enquête Stonechild : « Il s'agit d'une enquête menée par le gouvernement de la Saskatchewan en 2003-2004 suivant la mort par hypothermie de Neil Stonechild à Saskatoon, enquête qui a permis de documenter la pratique policière (sans toutefois porter d'accusations) qui consiste à intercepter des personnes marginalisées (dont des Autochtones) et à les conduire dans des endroits éloignés de la ville pour les y [abandonner] » (2017, p. 24).

Dans ce contexte, l'indicible émerge et me ramène à mes privilèges. Si j'étais disparue, comme femme blanche québécoise, étudiante à la maîtrise, protégée par un capital social et culturel privilégié, que se passerait-il ? Les médias en parleraient probablement, certainement. Je ne pense pas que ma disparition aurait besoin d'une émission d'enquête pour déclencher une investigation policière<sup>12</sup>. La reconnaissance brutale de mon privilège réveille un souvenir qui illustre concrètement l'indicible et révèle un autre indice des frontières de l'écoute majoritaire. Ce souvenir me ramène au premier événement social auquel j'ai participé à Iqaluit. Il reste gravé dans ma mémoire en raison d'une scène particulière.

#### LE SENTIMENT D'IMPUISSANCE

C'était une fête organisée à l'occasion d'Halloween par le Franco-Centre, l'endroit où je travaillais. J'étais heureuse de m'y rendre et d'enfin pouvoir rencontrer du monde. Après avoir dansé pendant quelques heures, je suis sortie prendre l'air et, c'est là que j'ai assisté à une intervention policière impliquant une femme inuk. Je n'avais jamais été témoin d'une intervention comme celle-là. Un creux s'est formé au fond de mon estomac. Je suis restée là, sur le côté, muette, confrontée à mon incapacité d'agir. Autour de moi, des gens pleuraient, d'autres criaient, d'autres continuaient leurs conversations comme si de rien n'était.

Mon expérience résonne maintenant avec l'écoute de « Mitshuap ». Si je suis honnête, sans cette recherche qui m'amène à parler de ce qui m'échappe, je me serais probablement contentée de l'harmonie que je ressentais en écoutant Kanen chanter « Nimueshtaten nete » en duo avec

---

<sup>12</sup> L'élément déclencheur de la Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec (Commission Viens), fut l'investigation des journalistes d'Enquête de Radio-Canada sur la disparition de Sindy Ruperthouse, dont les parents dénonçaient le manque de soutien des services de police pour retrouver leur fille. Le reportage diffusé le 22 octobre 2015 a également donné la parole aux femmes autochtones de la région où elles ont allégué avoir été victimes d'abus de la part de policiers de la Sûreté du Québec (Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics, 2019).

Louis-Jean Cormier. Or, des couches de complexité restent hors de ma portée dans l'album de Kanen, et elles exposent les limites structurelles de ma position d'écoute.

Confrontée aux enjeux soulevés par « Mitshuap » comme l'insécurité systémique, les disparitions et l'abandon institutionnel, je ressens la même paralysie qu'à Iqaluit, mon corps se glace. Ma réponse instinctive aux injustices, à la violence et à la peur, me cloue sur place (*freeze*) : ni combat (*fight*), ni fuite (*flight*). Je peux voir, constater, et ça me coupe le souffle. Concrètement, que puis-je faire face au renversement nécessaire des dynamiques de pouvoir ? Quel rôle puis-je jouer ? Ces questions, je les lis entre les lignes de mon journal d'écoute.

L'impuissance que je ressens me rappelle les mots de Kyle Kover, basketteur cité dans *La pensée blanche* de Lilian Thuram, qui élabore avec une franchise désarmante les limites de la solidarité bien intentionnée : « Je peux dire tout ce qu'il faut dire, témoigner à Russ [un coéquipier noir] de ma solidarité, infléchir mon point de vue sur ce qui est arrivé à Thabo [un autre coéquipier noir] [...]. Je peux condamner tous les racistes que j'ai rencontrés. Mais je peux aussi me fondre dans la masse et me placer du côté de ces racistes quand j'en ai envie » (2020, p. 297). Mes mots se heurtent aux limites de mon action, mes intentions sont endiguées par les contraintes de ma position.

Ce creux au fond de l'estomac, ressenti à Iqaluit comme devant « Mitshuap », devient alors le lieu d'une vérité inconfortable. L'auto-ethnographie me permet de reconnaître et de nommer cet inconfort sans prétendre le résoudre, créant des espaces de réflexivité où cohabitent l'empathie et la lucidité par rapport à mes privilèges. Les symptômes physiques ressentis, récurrents, témoignent peut-être d'une intuition corporelle qui précéderait ma raison, c'est-à-dire que les limites de ma compréhension ne diminuent en rien la nécessité d'une écoute totale, mobilisant tout le corps.

## TRANSFORMER LES LIMITES EN RELATIONS, UNE ÉCOUTE EN TRANSITION

Les enjeux soulevés par l'œuvre de Kanen pourraient facilement me reconduire vers la paralysie que j'ai connue au Nunavut. Pourtant, son art révèle qu'il existe une voie supplémentaire, différente de l'inaction et de la prétention à tout comprendre. Celle-ci passe par l'interrogation du privilège. Kanen m'invite à l'écouter, à entrer dans son univers sans condition préalable. Sa voix et sa présence m'interpellent. Son invitation s'accompagne de dimensions que je ne peux saisir entièrement : les intersections complexes entre genre et identité autochtone, les réalités systémiques de l'insécurité, les modalités concrètes de changement social. Cependant, je choisis de reconnaître les zones d'ombre comme constitutives de notre rencontre.

Ma posture s'ancre dans l'éthique du care, où l'empathie et la reconnaissance de mes limites deviennent elles-mêmes des moyens de valider les connaissances (Hill Collins, 2016, p. 400). Comme le propose Robinson « *moving beyond hungry listening toward anticolonial listening practices requires that the "fevered" pace of consumption for knowledge resources be placed aside in favor of new temporalities of wonder disoriented from antirelational and nonsituated settler colonial positions of certainty* » (2020, p. 53). Robinson distingue ici le « *hungry listening* », une logique extractive qui consomme rapidement le savoir de l'autre, des pratiques d'écoute anticoloniales qui privilégient de nouvelles temporalités (2020, p. 53). Kanen m'invite ainsi à prendre le temps d'apprendre à la connaître, quitte à me sentir déstabilisée, abandonnant mes certitudes.

Dans cette perspective, l'œuvre de Kanen fait écho à un enseignement précieux de Laura Niquay : « Mote », la capacité d'« entendre quelque chose sans le voir ». À l'écoute de *Mitshuap*, j'expérimente précisément cela : je perçois des résonances que je ne peux pas saisir entièrement, des vérités qui se dévoilent par fragments. Cette expérience m'amène à imaginer ce que pourrait

signifier une écoute décoloniale, c'est-à-dire ne pas chercher à tout décoder, mais accepter d'être transformée par ce qui me dépasse.

À travers sa démarche artistique et linguistique, Kanen illustre comment l'art peut devenir un vecteur de ce que Tuck (2009) nomme le « désir », non pas le manque, mais l'affirmation de la complexité des expériences et de l'autodétermination. L'album de Kanen transforme l'expérience de l'exil en des liens qui se nouent, rappelant l'épistémologie des relations de Whyte (2021). La connaissance se construit à travers les liens, que Kanen entretient notamment avec sa mère, la linguiste, ses pair·e·s artistes, les endroits où elle se trouve, et ultimement avec nous, ses auditeur·rice·s.

Malgré les asymétries et les incompréhensions qui persistent, sa musique s'accorde avec les propos qu'elle tient en entrevue : nous ne pouvons plus ignorer les réalités autochtones qui prennent de plus en plus de place dans l'espace public québécois. La musique de Kanen est une porte d'entrée, qui permet la création de connexions humaines entre nous et entre les langues qui habitent ce territoire.

Son imaginaire musical me rappelle les mots de Naomi Fontaine, autrice innue de la communauté Uashat. Dans son magnifique livre *Shuni*, dont l'œuvre prend la forme d'une longue lettre à une amie blanche de descendance coloniale, Julie, dites Shuni, en innu-aimun, Fontaine écrit : « Nous avons été longtemps analysés, sans que jamais personne ne se donne la peine de tenter de nous connaître. Julie, je te raconterai tout ce que les chiffres ne disent pas » (2019, p. 22). Leurs œuvres me donnent envie de continuer d'apprendre à les connaître, de ralentir, de prendre le temps nécessaire pour créer des relations durables avec leurs univers.

### MUÉE PAR LE VENT DE LA TOUNDRA

Ma rencontre avec Elisapie rend compte d'un éveil plus profond ayant pris place dans le Nord et à la suite duquel est née cette thèse. Je n'avais jamais vécu une expérience territoriale aussi marquante que l'« Inuit Nunangat<sup>13</sup> », et je mesure le privilège d'avoir pu non seulement y aller, mais d'avoir pu y habiter temporairement, le voir et le ressentir dans mon corps. Cette expérience a ouvert mes sens à des réalités que je connaissais intellectuellement, mais que je n'avais jamais éprouvées viscéralement. Il y a quelque chose d'indélébile dans l'apprentissage corporel. Une fois qu'un nouveau territoire et son expérience s'inscrivent en nous, la transformation est irréversible. Encore aujourd'hui, chaque fois que j'entends parler inuktitut, une émotion particulière me traverse.

### DÉCOUVERTE SUR LES ONDES DE CFRT (CFRET)

C'est dans cet état de réceptivité que s'est faite ma rencontre avec l'univers d'Elisapie, à travers les ondes de la radio communautaire francophone d'Iqaluit, le 107,3 CFReT, pour laquelle j'ai travaillé d'octobre 2018 à juillet 2019. En programmant ses chansons pour la population locale, j'ai commencé à découvrir son imaginaire. Cette connexion s'est approfondie lorsque j'ai appris qu'elle avait elle-même fait ses débuts à la radio communautaire avec le réseau TNI, en direct de Salluit au Nunavik, à l'adolescence. Apprendre qu'elle aussi avait eu cette expérience est venu tisser une filiation surprenante entre nos parcours.

---

<sup>13</sup> « *There are four Inuit regions in Canada, collectively known as Inuit Nunangat. The term "Inuit Nunangat" is a Canadian Inuit term that includes land, water, and ice. Inuit consider the land, water, and ice, of our homeland to be integral to our culture and our way of life* » (Inuit Tapiriit Kanatami, 2025, parag. 5).

## FIGURE EMBLÉMATIQUE ET PARCOURS ARTISTIQUE

Elisapie occupe une place particulière dans l’imaginaire québécois contemporain. Figure emblématique du Nord canadien, l’artiste inuk de Salluit au Nunavik est devenue l’une des voix autochtones les plus reconnues au pays, à tel point qu’elle a eu son propre timbre-poste en 2024. Quand je raconte ma recherche et que je nomme les trois autrices-compositrices-interprètes que j’apprends à connaître, c’est invariablement son nom qui suscite la reconnaissance immédiate. Pour moi et les gens que je côtoie, Elisapie est élégante et majestueuse, elle incarne cette présence inuk qui prend sa place dans l’espace public avec une grâce assumée.

Dans ses entrevues, Elisapie révèle une approche relationnelle avec son public qui illustre parfaitement l’épistémologie de la coordination de Whyte (2021). Elle confie : « aussitôt que je sens que les gens m’écotent, ça me donne de l’oxygène » (Elisapie, dans Villeneuve, 2024). Cette relation réciproque entre artiste et public dépasse la simple performance pour devenir un échange vital, que j’ai ressenti fortement lorsque j’ai eu la chance d’assister à son spectacle pendant mon terrain le 23 novembre 2024.

Qui plus est, son album *Inuktitut*, sorti en 2023, révèle une multiplicité de destinataires. Comme elle l’explique, « c’était un cadeau pour ma communauté, je ne m’attendais pas à un tel retentissement partout » (Elisapie, dans Villeneuve, 2024). Comptant déjà cinq albums à son actif, *Inuktitut* est le premier consacré à la réinterprétation. Elisapie y revisite des chansons qui ont marqué son adolescence, choisies pour la résonance intime qu’elles ont eues dans sa propre histoire. Elle raconte comment la traduction fut plus simple qu’elle ne l’avait imaginé : « Quand une chanson est si bien faite et que tu l’as autant entendue, tu t’entends déjà la traduire dans ta tête. Elle est en toi, explique-t-elle. Les gros hits, il y a une raison pour laquelle ça marche partout dans le monde. C’est comme si la chanson était faite pour être traduite dans toutes les langues » (citée

dans Rioux, Radio-Canada, 2023). Pensé d'abord comme un geste envers sa communauté, l'album a trouvé des auditeurs bien au-delà de Salluit, atteignant des publics québécois, canadiens et internationaux.

L'évolution de sa carrière témoigne d'un changement générationnel dans la réception des artistes autochtones. Le 25 octobre dernier, en écoutant son entrevue à l'émission « Dans les médias » sur Télé-Québec, j'ai été frappée par sa réflexion sur l'évolution de son rôle d'artiste. Elle raconte comment, à ses débuts, dans toutes les entrevues, elle devait systématiquement se justifier, dire d'où elle venait et parler de politique, mais que maintenant les choses commencent à changer, car elle arrive aussi à parler de sa musique et de ses créations (Elisapie, dans Arsenault, 2024). Ce changement semble révéler un espace de plus en plus grand pour l'autodétermination artistique autochtone.

Le même soir, toujours de mon salon, je l'ai écoutée parler de son rôle en tant qu'artiste, et de l'importance de prendre toute la visibilité possible. Elle a notamment rappelé comment Kashtin et Florent Vollant avaient été boycottés pendant la résistance à Kanehsatake – les médias ayant alors amalgamé toutes les nations autochtones, confondant la résistance mohawk avec l'identité innue de Kashtin (Elisapie, dans Arsenault, 2024).

Cette révélation m'a amenée, quelques jours plus tard, à appeler ma mère et à lui demander : se souvenait-elle de Kashtin ? Elle se rappelait parfaitement leurs chansons qui tournaient à la radio, mais ignorait totalement qu'ils avaient été effacés des ondes suivant cette crise. Notre échange a éclairé pour moi les conditions de la visibilité et la façon dont ses failles reconfigurent silencieusement la trame de nos mémoires partagées, laissant des absences que nous ne savons même pas nommer. Cela a également confirmé les propos de Morisson (1996) par rapport aux

pouvoirs des médias et au changement de perception de la musique de Kashtin à partir de cet événement.

## UNE PUISSANCE ROCK RÉVÉLÉE EN CONCERT

En reconnectant avec Elisapie, à travers ce cheminement d'écoute, j'ai découvert une femme forte, qui « rock ». Je ne m'attendais pas à autant de puissance musicale, ayant davantage écouté ses ballades auparavant. Quand je l'ai vue en concert le 23 novembre dernier, à LaSalle, j'ai ressenti ce « métal », j'ai aussi reconnu le vent de la toundra. On peut l'entendre et le ressentir à travers sa musique et sa prestance. Elle nous a emmené·e·s avec elle à Salluit. Le spectacle, donné à 90% en inuktitut devant une salle comble, dégageait une énergie électrique. Nous voulions que le son soit encore plus fort. Même Elisapie a lancé à un moment donné : « Est-ce que c'est la pleine lune ? » lors d'une ovation qui n'en finissait plus.

Sa prestance sur scène était saisissante. Cette puissance s'est particulièrement manifestée lors de « Arnaq », une chanson sur la force des femmes, issue de son album *The Ballad of the Runaway Girl* sorti en 2018. Avant de l'interpréter, elle a partagé une réflexion qui m'a saisie : on essaie souvent d'enfermer les femmes dans la douceur, de les rendre petites, mais les femmes donnent naissance et donner naissance est un acte à la fois violent et brut ; ces deux opposés coexistent en nous. La mise en scène reflétait parfaitement ces paroles : des lumières rouges clignotaient et s'entrecroisaient dans une chorégraphie visuelle (Image 8).



Image 8 - Spectacle Inuktitut - Crédit photo : Chris Fraser

Sa réflexion a rappelé à mon esprit le visage des femmes inuit rencontrées lors de mon bref passage à Iqaluit : elles dégageaient une force évidente. Je me suis aussi questionnée sur ma propre relation à cette complexité féminine : pourquoi devrions-nous nous limiter à une seule facette alors que nous portons en nous ces multiples puissances ?



Image 9 - Spectacle *Inuktitut* - Crédit photo : Chris Fraser

Alors que ces questions continuaient de m’habiter, mon regard s’est posé sur un élément clé du décor : une radio était placée au centre de la scène (Image 9). Elle a d’ailleurs fait jouer quelques extraits radiophoniques, comme si nous écoutions la radio parlée à travers ses chansons. Cette présence m’a rappelé le rôle central de ce

médium dans les communautés nordiques, un outil qui garantit tant la cohésion communautaire, qu’il agit comme fenêtre vers l’extérieur.

### « *TAIMANANGALIMAAQ* » ET LA COMMUNAUTÉ

La philosophie de la visibilité et du cadeau fait à sa communauté se reflète fortement dans « *Taimanangalimaaq* », sa reprise de « *Time After Time* » de Cyndi Lauper. Le choix de cette chanson pour mon analyse n’a pas été simple. Chaque reprise de l’album évoquait des souvenirs différents, tous également marquants. Mais « *Taimanangalimaaq* » et son vidéoclip centré sur la communauté capturent, pour moi, l’essence de ma réception de l’album *Inuktitut*. Dans le vidéoclip, donnant un fini



Image 10 - Capture d’écran 1 du vidéoclip « *Taimanangalimaaq* »

VHS datant de 1989, on découvre les visages des membres de sa communauté de tous âges partageant un moment de célébration, une soirée où la joie d'être ensemble semble prendre toute la place (Image 10).

La réappropriation créative d'un classique pop occidental par Elisapie s'inscrit inversement dans ce que Djavadzadeh (2014) conceptualise comme une stratégie de récupération : ici, Elisapie s'empare d'un symbole de la culture dominante pour le transformer en vecteur d'affirmation identitaire. Elisapie a d'ailleurs évoqué cette démarche avec humour au début de son spectacle, expliquant que son album la menait maintenant en tournée depuis un an « *with songs she stole from white people* ». La salle a éclaté de rire. Avec une autodérision assumée, elle a ensuite rappelé une vérité fondamentale : les Inuit créent de la musique depuis des millénaires, et ce, de manière éclectique.

Sa démarche fait écho aux observations Kim et Leclaire (2021) sur le pouvoir du *storytelling* dans les communautés autochtones. En effet, Elisapie, en tissant les récits qui accompagnent ces chansons, forge un lien privilégié entre elle-même, l'œuvre musicale et les histoires transmises. Ainsi, elle transpose dans l'univers des chansons occidentales cette force narrative propre au *storytelling*. En reprenant « Time After Time » et d'autres chansons connues des années 1980-1990, Elisapie ne se contente pas de traduire ; elle réinvente, créant un espace où l'inuktitut peut habiter la culture populaire contemporaine sans perdre sa spécificité culturelle.

### ***TIME AFTER TIME, LES FEMMES QUI NOUS PRÉCÈDENT***

Dans le livre qu'Elisapie a publié en parallèle de son album, elle dévoile les histoires intimes qui l'unissent à chacune de ses chansons. « Time After Time » lui permet d'évoquer sa relation avec sa tante Alasia et ses cousines, notamment sa cousine Susie, durant sa préadolescence. Elle écrit :

Si j'ai traversé les souffrances de la préadolescence, c'est grâce à ma tante Alasia. Ma mère, qui était d'une autre génération, n'avait pas les mots pour m'expliquer la puberté, la mode, ni comment être entre filles. Non seulement tout était nouveau pour moi, mais la modernité forçait notre communauté hors de ses traditions. Toute la génération de ma mère avait vécu en nomades, dans des igloos. Les changements arrivaient trop vite, de partout. Il faut un village pour élever un enfant, et ma tante a été là chaque fois où j'ai eu besoin d'elle. (Isaac & O'Neil, 2024, p. 34)

Ce fragment de la vie d'Elisapie me rappelle ma propre tante, qui habitait en ville et qui m'amenait chaque été faire du camping avec elle. Mes plus beaux souvenirs avec elle sont ceux où l'on roule sur l'autoroute en écoutant de la musique et où je m'amuse à essayer toutes les lunettes de soleil qu'elle avait dans son coffre à gant. Je me sentais libre, autorisée à explorer toutes ces versions possibles de moi-même, une paire de lunettes à la fois. Dans l'histoire qui la relie à la chanson, Elisapie poursuit en racontant le lien qui l'unit à sa cousine :

J'étais en admiration devant mes cousines, les filles de ma tante, qui étaient un peu plus vieilles que moi. Elles étaient tellement cool et stylées, elles adoraient la musique pop et se maquillaient avec toute la frivolité des années 80-90. La première fois qu'on a entendu « Time After Time » de Cyndi Lauper à la radio, ce fut un coup de foudre, qui a lié la chanson à ma cousine pour toujours. « Time After Time », c'était la quête de beauté, d'amour, d'appartenance et de résilience de Susie. [...] La puissance féminine mêlée à la rêverie de « Time After Time » chante ce que je voyais dans le cœur de Susie et de toutes les adolescentes : de jeunes filles fortes et splendides, forgées par leurs souffrances et leurs tourments. (Isaac & O'Neil, 2024, pp. 35-36)

Cet extrait me rappelle mes propres *partys* de famille. Mes parents étaient les derniers enfants de grandes familles, j'avais donc plusieurs grand·e·s cousin·e·s qui m'impressionnaient et à qui je voulais absolument plaire. Cette admiration me révèle quelque chose sur la transmission entre femmes : les liens se tissent dans l'observation silencieuse, dans l'imitation des gestes et des rôles. Elisapie capture une vérité : les femmes qui nous ont précédées et qui ont, sans le savoir, tracé les premiers chemins qui nous ramènent à nous-mêmes.

## LE VIDÉOCLIP ET LES RÉSONANCES COMMUNAUTAIRES



Image 11 - Capture d'écran 2 du vidéoclip « Taimanangalimaaq »

Si les mots d'Elisapie évoquent les transmissions féminines qui nous construisent, son vidéoclip mobilise une autre forme de mémoire : celle des corps et des communautés. Cette chanson me rappelle ma propre communauté et tous les moments de connexion qui jalonnent ma vie, des souvenirs qui me ramènent

invariablement à moi-même. Le vidéoclip, en particulier, a immédiatement réveillé le souvenir de la soirée de mon mariage à Iqaluit, au bar de la Légion<sup>14</sup>. En regardant le vidéoclip, pour la première fois, depuis mon bureau à Gatineau, j'ai tout de suite senti les larmes monter (Image 11).

J'ai revu ce grand Inuk baraqué que je ne connaissais pas, s'approcher de moi vers une heure du matin en disant : « *Give me your hand* ». Sans que je comprenne encore ses intentions, il a retourné son portefeuille et une croix en or a glissé dans ma paume. Il la gardait là depuis des années. Ça a été sa première réaction lorsqu'il a appris notre mariage. Mon premier cadeau de mariage. Son geste incarnait l'hospitalité remarquable de tous ces soirs-là. L'espace d'une nuit, la Légion s'était transformée en centre communautaire, me rappelant celui de mon village natal, Buckland. C'était familial et réconfortant, même si j'arrivais en inconnue.

L'atmosphère m'a immédiatement ramenée aux soirées de mon enfance et de mon adolescence, quand notre propre centre communautaire rassemblait des gens de tous âges. Des

---

<sup>14</sup> La Légion est une grande organisation de vétérans et de services communautaires au Canada. Elle fait aussi office de lieu de rassemblement pour la communauté. À Iqaluit, lorsque j'y étais, il s'agissait pour moi principalement d'un bar et d'une salle à manger au centre-ville, où il fallait être membre, ou être invité·e par un membre pour pouvoir y accéder.

moments où les connexions humaines primaient sur tout le reste. Le vieux rock des années 80-90 vibrait, et je me revois chanter à tue-tête avec mes ami·e·s ; nous écorchions les paroles (ne comprenant pas l'anglais), mais toute la passion y était. Je repense aussi aux sets carrés avec les gens plus âgés de la communauté, et à ces tantes qui me rattrapaient par le bras d'un geste ferme, mais tendre pour me remettre dans la bonne ligne. Dans le vidéoclip, c'est exactement ce que je reconnais : une communauté où des gens de tous âges s'amuse, dansent, parlent et créent des liens. Ces soirées sur le *dancefloor* me ramènent toujours à la maison.

Ce vidéo amène les relations interculturelles à une échelle humaine, et je pense que c'est ce qui me rend si émotive en la regardant. Cette résonance illustre, encore une fois, parfaitement ce que Robinson décrit par cette façon dont nos expériences s'ancrent dans nos corps (2016, p. 43). Le vidéoclip d'Elisapie a ravivé des souvenirs de communauté, des moments précieux où un lien invisible se tisse entre les personnes présentes, unies dans le partage d'un instant commun (Image 12).



Image 12 - Capture d'écran 3 du vidéoclip « Taimanangalimaaq »

## L'EXPÉRIENCE DU SPECTACLE : CONNEXION ET REPRÉSENTATION

Ce même sentiment m'a habitée tout au long du spectacle d'Elisapie. Dès les premières notes, une atmosphère communautaire particulière s'est installée dans la salle, renforcée par les membres de sa famille et de sa communauté présents dans l'audience ce soir-là<sup>15</sup>. Quand elle a

---

<sup>15</sup> Elisapie a publié une « story » sur son compte *Instagram* disant : « La magicienne, la *Queen of lights* @julbasse. *My family all the way from Salluit said the visual and lights, "bring a spiritual aspect to the songs". This show is officially blessed with my brother's words.* » Ceci a confirmé la présence de sa famille lors de ce spectacle très spécial.

invité l'audience à la rejoindre sur scène pour danser lors de la dernière chanson, j'ai vu se dessiner un moment magique où les générations et les horizons se mélangent dans un élan spontané. Comme

Betasamosake Simpson le met en lumière :

La relation entre tous ceux qui sont présents devient dynamique, car le conteur ajuste sa *performance* selon les réactions et la participation de l'auditoire. Les frontières entre le conteur et les spectateurs deviennent floues à mesure que ceux-ci réagissent de manière silencieuse (et parfois bruyante) à l'événement collectif. Que la *performance* soit une chanson, de la danse ou un conte parlé, elle se transforme alors en une expérience à la fois individuelle et collective, dont le but, en nous faisant imaginer de nouvelles réalités, est de nous délivrer du fardeau du colonialisme. (2018, p. 42)

Sur cette scène improvisée, j'ai retrouvé le même ressenti qui m'avait traversée à la Légion d'Iqaluit, au centre communautaire de Buckland, ou encore assise par terre à gratter la guitare à l'université. Pendant tous ces instants précieux, les connexions humaines transcendent les barrières érigées par l'impérialisme et nous sortent, dans les mots de Simpson « du fardeau du colonialisme ».

Mon mari, qui m'accompagnait lors du spectacle et qui a grandi à Iqaluit, a peut-être trouvé les mots les plus justes. Quand je lui ai demandé de résumer en un mot ce qu'il ressentait à la fin du spectacle, il a simplement dit : « *Home* ». Ce sentiment d'appartenance semblait d'ailleurs partagé par toute la salle. Je pouvais voir la fierté rayonner sur le visage des Inuit présents – probablement due, en partie, à la représentativité, et au pouvoir de chanter dans sa langue dans l'espace public. Je me sentais privilégiée d'assister à ce moment spécial.

Toutefois, cette observation me confronte aujourd'hui à une réalité que je n'ai jamais eu à vivre au Québec. Même si je ressens aussi de la fierté quand je vois des artistes chanter dans ma langue maternelle, le français, et que je peux reprendre les paroles avec eux, je n'ai jamais vraiment eu à me battre pour la reconnaissance de ma langue et de ma culture dans l'espace où j'évolue quotidiennement, l'espace public québécois.

## **L'INDICIBLE : PRIVILÈGE LINGUISTIQUE ET ASSIMILATION**

En ce sens, ce que m'a fait remarquer l'expérience de sa performance est l'indicible que touche mon privilège linguistique. Contrairement à Elisapie qui doit constamment négocier un espace pour sa langue maternelle dans la sphère publique, ma langue maternelle jouit d'une relative hégémonie qui me permet de ne jamais remettre en question sa légitimité.

Une tension subsiste entre mon admiration pour sa « réussite » et la reconnaissance que cette réussite demeure conditionnelle aux termes définis par la société coloniale. Pour rappeler les mots d'Audra Simpson : « *I love your difference (which I once wanted to kill), I will recognize and protect it (if it will not offend or kill me)* » (2016, p. 440). La reconnaissance que j'accorde à Elisapie n'est-elle pas traversée par cette logique ? Qu'est-ce que je dirais si l'inuktitut menaçait l'usage du français ?

L'indicible vient aussi se manifester dans ma nostalgie du Nord. Mes souvenirs d'Iqaluit sont marqués par une forme d'exotisme privilégié. J'ai pu vivre cette expérience puis repartir, sans subir les enjeux systémiques de logement, de sécurité alimentaire et de services qui affectent les communautés nordiques. Ce sont d'ailleurs ces enjeux qui m'ont le plus troublée lors de mon passage à Iqaluit, comme je l'ai mentionné au début de cette thèse. Ces réalités restent largement difficiles à écrire dans mon journal d'écoute.

## **L'INAUDIBLE : DIMENSIONS COMMUNAUTAIRES ET SPIRITUELLES**

Peut-être que l'inaudible, avec Elisapie, ce sont justement les dimensions profondes de la communauté inuit que je ne peux qu'effleurer, c'est-à-dire la distance ou le poids porté par la communauté pour être visible.

Puis, je me rends compte que l'inaudible apparaît aussi dans ma relation à la géographie du Nord. Bien que j'aie vécu à Iqaluit, ma compréhension du territoire reste celle d'une visiteuse. La

connexion d'Elisapie à Salluit, au Nunavik, à l'Inuit Nunangat, porte une vérité territoriale et généalogique qui m'est ontologiquement inaccessible. Je m'aperçois que cette limitation coexiste avec l'intensité de ma réception de sa musique. Quand Elisapie chante en inuktitut, qu'est-ce qui m'échappe de cette transmission millénaire ? Ma fascination pour la beauté et la sonorité de la langue masque-t-elle mon incapacité à saisir ses dimensions spirituelles et ontologiques ?

## **VERS UNE ÉCOUTE QUI HONORE LA GRANDEUR**

L'art d'Elisapie continue de m'enseigner sur les possibilités de relations interculturelles authentiques. Sa capacité à réinventer les classiques pop rock pour sa communauté illustre la souveraineté culturelle qu'évoque Coulthard (2018) : une autodétermination qui ne dépend pas de la reconnaissance de l'État colonial. Elle fait rayonner l'inuktitut et ses histoires à l'international.

À travers cette rencontre artistique, j'ai pu observer comment certaines expériences communautaires favorisent la création de liens, tout en préservant les singularités. Par exemple, l'atmosphère de la Légion d'Iqaluit et le spectacle d'Elisapie révèlent la possibilité et la joie des échanges interculturels.

Elisapie m'a également sensibilisée aux enjeux de visibilité et de représentation. Son parcours de plus de vingt-cinq ans dans l'industrie musicale au Québec démontre la persévérance dont elle a dû faire preuve pour y créer des espaces d'expression autochtone. L'évocation du boycottage de Kashtin pendant la résistance de Kanehsatake, rappelle combien cette visibilité demeure fragile et intrinsèquement politique.

En terminant ce parcours d'écoute avec Elisapie, je retiens surtout l'invitation à la grandeur ; pas celle définie par les institutions dominantes, mais celle qui émerge de la connexion à sa communauté, à sa langue, à son territoire et au partage de ces richesses avec les autres. Si je ne

peux entendre toutes les dimensions propres à son parcours et à sa culture, je peux néanmoins m'en laisser inspirer et continuer d'apprendre dans l'humilité et le respect.

Elisapie couronne ce parcours d'écoute entamé avec Laura Niquay et Kanen. Ensemble, ces trois femmes m'ont offert des fenêtres sur des imaginaires atikamekw, innu et inuk riches et complexes. Elles m'ont appris que l'écoute nécessite la disponibilité, la vulnérabilité, la rigueur, ainsi qu'une reconnaissance lucide de ses propres biais.

## **DISCUSSION DES RÉSULTATS**

---

Cette section traitera maintenant d'une discussion des résultats en deux temps. La première partie examine ce que Laura Niquay, Kanen et Elisapie transmettent collectivement, en situant leurs voix dans les structures (dé)coloniales qui traversent l'espace culturel québécois. Des structures coloniales qui, comme l'ont montré Wolfe (2006) et Tuck et Yang (2012), se réaffirment encore aujourd'hui. Ce que transmettent les trois artistes n'apparaît pas comme un ajout au paysage culturel dominant au Québec. Leurs œuvres ouvrent vers l'ailleurs. Comme le formulent Tuck et Yang, « *Decolonization is not an "and". It is an elsewhere* » (2012, p. 36).

Cette synthèse ouvre ensuite sur une réflexion approfondie des conditions mêmes de l'écoute, explorant ce que le corps permet de recevoir, au-delà de la compréhension linguistique, puis ce qui, d'un point de vue situé, façonne la capacité à entendre. La réflexion se prolonge enfin vers la coexistence de la résonance et de l'opacité dans la rencontre interculturelle, ouvrant sur une éthique sensorielle de l'écoute.

## **TISSER LES TROIS RENCONTRES, CE QU'ELLES TRANSMETTENT**

À travers l'écriture de cette thèse, des liens ont pris forme entre les imaginaires de Laura Niquay, Kanen et Elisapie. Ces liens, davantage que des convergences esthétiques ou thématiques, témoignent d'une position partagée au sein d'une structure où, comme le soulignent Renaud et

Salée, « l'expérience autochtone est éminemment politique, traversée qu'elle est de rapports de pouvoir difficiles et brutaux » ; dans ce contexte, « l'esthétique et le politique sont intimement soudés l'un à l'autre dans la production artistique et culturelle autochtone actuelle » (2023, p. 147). Leurs discours et leurs œuvres tracent les contours de cet ailleurs qu'elles ouvrent.

## UNE FILIATION ARTISTIQUE FÉMININE ET LA QUESTION DE LA SÉCURITÉ

Un premier lien transversal concerne la transmission entre femmes. Kanen raconte que c'est en découvrant Elisapie sur YouTube qu'elle a compris qu'elle pouvait, elle aussi, jouer de la musique, alors que, dans sa communauté, elle ne voyait que des hommes en jouer (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Laura, de son côté, se positionne comme « passeuse » auprès des filles atikamekw qui voudraient chanter ou jouer de la guitare (Audet, 2017). Elle a d'ailleurs invité Angéline Chachai dans son vidéoclip « Mote Mote », lui offrant sa première expérience dans cet univers (Chachai et Niquay, dans Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik, 2021). Par sa présence sur la scène musicale, Elisapie a ouvert une porte pour Kanen, et Laura la tient ouverte pour la prochaine génération. À elles trois, elles incarnent une force artistique transmise entre femmes.

Cette chaîne de transmission prend un sens particulier dans le contexte colonial. En effet, la colonisation a spécifiquement ciblé le pouvoir des femmes autochtones parce qu'il était incompatible avec l'ordre imposé par les normes patriarcales européennes, dévaluant leurs corps et les formes de pouvoir qu'ils incarnaient (Anderson, 2009 ; A. Simpson, 2014). La reconquête d'un espace d'expression artistique féminin autochtone revêt donc une charge historique spécifique pour des femmes dont les rôles et les savoirs ont été systématiquement mis à l'écart (S. Basile, citée dans Bradette, 2024, p. 46). Pour Véronique Basile Hébert, la parole féminine autochtone constitue une « occupation du territoire » au même titre que le ferait une présence

physique, et cette quête par le langage accompagne celle des pouvoirs ancestraux (citée dans Giroux, 2022, parag. 18). Dans ce contexte, la chaîne de transmission audible entre Elisapie, Kanen et Laura Niquay participe à une reconquête structurelle de l'espace d'expression artistique par les femmes autochtones.

Un fil plus sombre, mais indissociable de cette filiation, traverse également leurs œuvres : celui de la sécurité des femmes autochtones. Les femmes qui courent le long de la route dans le vidéoclip de « Mote Mote » (Musique Nomade, 2019) rappellent les disparitions qui hantent le territoire. Kanen nomme explicitement cette violence dans « Mitshuap » : « Je vois mes sœurs disparaître par centaines / De Kitigan Zibi jusqu'à la route des Larmes / Personne les recherche, on est seuls au monde » (Kanen, 2023). Elisapie, quant à elle, revendique la force ciblée par le colonialisme dans sa chanson « Arnaq » (*femmes*), affirmant que les femmes donnent naissance, un acte « à la fois violent et brut » (observation de terrain, 23 novembre 2024). Elle refuse de réduire le féminin au délicat et de disqualifier la puissance des femmes, cette réduction étant précisément ce que les Jésuites ont tenté d'imposer il y a quatre siècles lors de leur arrivée en Amérique (Federici, 2014).

Reconquérir un espace d'expression artistique féminin et nommer l'insécurité constituent ainsi un même geste de résurgence. La transmission visible dans « Mote Mote », une main posée sur l'épaule de la plus jeune, l'attention qui enveloppe, réactualise une autonomie ancestrale, documentée par Basile (2021), celle de femmes atikamekw qui possèdent les connaissances territoriales essentielles et veillent à la sécurité des leurs.

Ce qui circule entre les trois artistes et vers la génération suivante unit ce que Vizenor (1994) nomme la « survivance », distincte de la survie : « *moving beyond our basic survival in the face of overwhelming cultural genocide to create spaces of synthesis and renewal* » (cité dans Tuck, 2009,

p. 422). Le désir qui traverse leurs œuvres n'est pas l'antonyme du dommage, mais bien un « *epistemological shift* » (Tuck, 2009, p. 419). Il porte en lui ce que Tuck appelle le « *not yet* », « *a present that is enriched by both the past and the future* » (2009, p. 417), une temporalité que la chaîne de transmission entre femmes rend tangible.

## L'ENGAGEMENT ENVERS LEURS LANGUES

Les trois artistes partagent un engagement envers leurs langues respectives, mais selon des modalités distinctes. Laura chante principalement en atikamekw et utilise la musique comme outil de revitalisation linguistique, notamment auprès des jeunes (Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021). Son album de comptines pour enfants met en pratique cette pédagogie par la musique (Niquay, 2024). Kanen décrit un processus laborieux de (ré)appropriation où écrire en innu-aimun nécessite un travail avec sa mère, puis avec une linguiste ; comme elle le dit, il y a « beaucoup d'étapes pour une ligne » (Kanen, dans Fondation Musicaction, 2023). Elisapie, quant à elle, traduit en inuktitut des classiques occidentaux qui ont marqué son histoire intime, pour en faire cadeau à sa communauté (Elisapie, dans Villeneuve, 2024). La traduction et la réinterprétation deviennent un don et un acte de souveraineté culturelle.

Le parcours de Kanen illustre ce que Driskill (Cherokee) nomme la « languematernelle », un concept volontairement écrit en un seul mot pour marquer la distinction avec la notion habituelle de langue maternelle (cité dans Chagnon, 2023, p. 61). Une « languematernelle » désigne une langue autochtone qui, même si elle n'est pas la langue parlée à la maison en raison des politiques coloniales d'assimilation, demeure « la langue de [ses] origines » (Driskill, cité dans Chagnon, 2023, p. 61). Cette distinction éclaire le travail de Kanen : elle ne « réapprend » pas simplement une langue, elle renoue avec une part de son identité dont le colonialisme l'a séparée.

Ces parcours s'inscrivent dans le sillage des politiques coloniales qui ont systématiquement ciblé les langues autochtones. Rappelons que le système des pensionnats visait explicitement à « séparer [les enfants] de leur famille afin de limiter et d'affaiblir les liens familiaux et culturels » (cité dans Monette-Tremblay, 2018, p. 104), ce qui incluait l'interdiction de parler leurs langues. Laura observe aujourd'hui les effets persistants de cette entreprise : « La langue est en train de se perdre, donc avec la musique autochtone, en chantant et en articulant bien les mots, c'est comme ça que les jeunes vont réapprendre à parler leur langue » (Niquay, dans Radio-Canada Info, 2021). Kanen, vivant à Montréal, utilise la musique comme moyen de préserver l'innu-aimun qu'elle n'a pas la chance de parler quotidiennement (Kanen, dans Salle Pauline-Julien, 2024). La réalisatrice Tracey Deer (Kanien'kehá:ka) résume ainsi l'enjeu : « *Language is so crucial and key to a culture's identity, it really is where it all stems from. If we lose it, we start to lose our place* » (cité dans Chagnon, 2023, p. 160).

Face à cette histoire, les artistes déploient ce que Chagnon (2023) identifie comme les deux versants de la résurgence linguistique : la traduction et la non-traduction. Elisapie inverse le flux colonial historique en traduisant vers l'inuktitut plutôt que vers les langues dominantes. Comme le souligne la chercheuse Naomi Metallic (Mi'kmaw), la survie des langues autochtones est indissociable « des connaissances traditionnelles, des territoires traditionnels [...], de l'identité collective [...], de la revitalisation des droits autochtones coutumiers ainsi que [du] bien-être spirituel des Autochtones » (cité dans Chagnon, 2023, p. 24). Pour Chagnon, « les arts autochtones expriment précisément cet objectif de résurgence totale » (2023, p. 24).

La résurgence linguistique n'emprunte donc pas une voie unique, mais se déploie selon les contextes, les générations, les envies et les besoins. Bradette, reprenant Simpson et Highway, rappelle que « parler une seule langue équivaut à vivre dans une maison avec une seule fenêtre »

(2024, p. 112). À travers leurs chansons, Laura, Kanen et Elisapie ouvrent des fenêtres sur des façons d'être au monde que le colonialisme a tenté de fermer. Laura le formule d'ailleurs comme une invitation réciproque : si elle parle en français aujourd'hui, son public pourrait aussi apprendre à parler atikamekw (Niquay, dans Théâtre Petit Champlain, 2022). Apprendre la langue de l'autre témoigne d'un respect qui ne se dit pas seulement, mais se pratique.

## LE TERRITOIRE ET LE CHEZ-SOI

Le thème du territoire et du « chez-soi » traverse les trois imaginaires, mais avec des inflexions distinctes qui offrent des contrepoints à la logique coloniale de propriété fixe. Laura chante la Terre-Mère dans « Aski », une connexion ontologique où les quatre éléments sont des sources de ressourcement et d'inspiration (Niquay, 2021). Le territoire y devient une relation vivante, ce que Watts (2013) théorise comme « *Place-Thought* » où l'agentivité émerge des lieux eux-mêmes.

Pour Kanen, quitter Mani-Utenam à 18 ans transforme la question du chez-soi. La maison devient « la sécurité, le confort d'être soi-même » (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023), sans effacer le dépaysement de la ville. Cette redéfinition s'ancre dans une compréhension innue du territoire. Pour les Innus, le Nitassinan existe là où iels se trouvent et se déplacent ; il désigne les lieux fréquentés pour la chasse et la cueillette (Lacasse, 2004, cité dans Mailhot, 2019, p. 38). La vision innue du territoire repose sur un « ordre coutumier concret qui fait référence aux liens qu'ils ont avec lui » (Lacasse, 2004, cité dans Mailhot, 2019, p. 38). C'est une conception fondée sur la « fréquentation et la connaissance intime des lieux » plutôt que sur « l'acte notarié » comme « garant d'un usage exclusif » (Mailhot, 2019, p. 38). L'expérience urbaine contemporaine de Kanen s'inscrit dans une continuité épistémologique ancestrale où le chez-soi se définit par les relations qu'elle entretient avec les lieux.

Elisapie, quant à elle, emmène Salluit sur les scènes internationales. Le vidéoclip de « Taimanangalimaaq » ramène les spectateurs dans sa communauté, et son spectacle transporte le vent de la toundra partout où il est présenté. Cette capacité à porter le territoire avec soi témoigne d'une relation qui précède et excède les cadres coloniaux (Coulthard, 2018).

Ces trois conceptions du territoire s'inscrivent en tension avec le régime foncier colonial. Rappelons, comme établi plus tôt, que le colonialisme de peuplement repose sur l'appropriation du territoire et que la rupture des relations autochtones à la terre constitue une violence profonde (Tuck et Yang, 2012). Au Québec, les souverainetés autochtones sont niées par un régime juridique qui protège les droits de propriété issus de la colonisation (Burelle, 2022). Elles le sont aussi par les récits familiaux des descendant·e·s de la colonisation française, où le travail aliénant du défrichage fonde la légitimité et participe à normaliser cette dépossession (Rifkin, 2013).

Face à cette structure, les artistes proposent des rapports au territoire ancrés dans des relations vivantes. Comme le soulignent Renaud et Salée, les aspirations autodéterministes des peuples autochtones sont imbues d'une « éthique de la responsabilité » ; elles « renvoient surtout à une profonde relation avec le territoire et à un sens aigu de la responsabilité que l'on estime devoir s'imposer à l'égard de la Terre-Mère et des êtres vivants qui en dépendent » (2023, p. 143). Les conceptions que portent Laura, Kanen et Elisapie ne sont pas que des métaphores poétiques ; elles constituent des propositions épistémologiques qui interpellent les fondements mêmes du régime foncier colonial au Québec.

## L'INTERPELLATION DU QUÉBEC FRANCOPHONE

La scène musicale populaire autochtone au Québec s'est construite, depuis les années 1950, comme un réseau où les artistes de différentes nations se créent un « espace à nous » (Audet, 2015,

p. 5). Laura, Kanen et Elisapie s'inscrivent dans cette trajectoire tout en portant leurs voix auprès du public francophone québécois non autochtone.

Laura adopte une posture pédagogique et inclusive. Elle fait chanter le public en atikamekw, l'invitant à entrer dans sa langue plutôt qu'à seulement la recevoir (Niquay, dans Théâtre Petit Champlain, 2022). Ce faisant, les rôles s'inversent : le public francophone, habitué à être le destinataire par défaut, devient « l'étranger » invité à s'intéresser (Chagnon, 2023, p. 124). Là où Laura invite, Kanen exige. Pour elle, « il n'y a plus d'excuses pour ne rien savoir sur les réalités autochtones, c'est partout maintenant » (Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023). Elisapie, quant à elle, témoigne d'une évolution. Là où elle devait autrefois se justifier constamment et aborder des enjeux politiques lors de ses entrevues, elle peut maintenant aussi parler de sa musique (Elisapie, dans Arsenault, 2024). Elle rappelle néanmoins la fragilité de cette visibilité.

Ensemble, leurs voix se déploient dans un spectre qui va de l'invitation pédagogique à l'exigence politique, en passant par le témoignage de la précarité de la reconnaissance. Cette précarité s'inscrit dans une histoire plus longue. Morrison (1996) a documenté comment la reconnaissance du duo Kashtin dans les années 1980 est restée fragile et conditionnelle à l'approbation de la société dominante québécoise. Elisapie elle-même rappelle cet épisode, soulignant l'importance de « prendre toute la visibilité possible » face à cette fragilité structurelle (Elisapie, dans Arsenault, 2024).

Pourtant, quelque chose semble se transformer dans l'espace culturel québécois. Alanis Obomsawin, artiste, réalisatrice, documentariste abénakise dont la carrière s'étend sur plus de soixante ans, observe ce changement lors de son passage à *Tout le monde en parle* le 29 septembre 2024 :

Je sens que les Canadiens veulent voir une justice pour nos Peuples. Pour moi, le Québec, c'est quoi le Québec ? La province de la poésie. Non seulement pour les Français qui disent

des choses extraordinaires, mais aussi pour nos Peuples. Y'a 11 nations ici. De prendre le temps de les entendre. Quand est-ce que vous avez pensé qu'on avait de quoi à dire ? Quand est-ce que nos Peuples, nos gens ont eu un respect. C'est maintenant ! (Obomsawin, dans *Tout le monde en parle*, 2024)

Cette interpellation, « C'est maintenant ! », fait écho à l'exigence de Kanen : « Il n'y a plus d'excuses. ». Obomsawin souligne également les espaces ouverts dans l'industrie culturelle : « Téléfilm Canada, CBC, Radio-Canada : Y'a une place dans notre pays. Vous pouvez être entendus. C'est ce qu'il y a de plus beau » (Obomsawin, dans *Tout le monde en parle*, 2024). Ces propos témoignent d'une transformation en cours dans les conditions structurelles de visibilité, tout en rappelant le chemin parcouru et celui qui reste à parcourir.

Les appels de Laura, Kanen et Elisapie s'inscrivent ainsi dans une génération post-CVRC qui prend sa place dans l'espace public québécois. Reste la question que leurs voix posent collectivement aux descendant·e·s du peuplement colonial français : dans quelles conditions une écoute véritable devient-elle possible ? Car si les artistes autochtones parlent, les controverses récentes dans l'espace culturel québécois, entre autres autour d'*Of the North* et de *Kanata*, ont révélé que le colonialisme opère comme un trouble de la perception (Renaud, 2020). En effet, quelque chose dans la configuration sociale et mentale du groupe dominant l'empêche encore de réellement entendre (Renaud, 2020).

## LE CADRE DU DÉSIR : AUTODÉTERMINATION ET FORCE

Ce qui unit manifestement le plus ces trois artistes, c'est leur inscription dans ce que Tuck (2009) nomme le « cadre du désir », une approche qui célèbre la sagesse, l'espoir et l'autodétermination. Laura l'exprime clairement en affirmant que ses chansons, « même si elles sont parfois tristes, elles sont aussi, et surtout, porteuses d'espoir » (Niquay, dans *Théâtre Petit Champlain*, 2022). Kanen transforme son journal intime en un espace d'affirmation identitaire

(Kanen, dans Lépine-Blondeau, 2023). Elisapie célèbre sa communauté à travers des réinterprétations qui font ressentir et danser, créant des espaces de connexion et de célébration.

Ensemble, elles refusent d'être réduites aux dommages de la colonisation. Elles créent, affirment, transmettent et célèbrent, incarnant une résurgence qui ne demande pas la permission de l'État colonial pour exister. C'est précisément ce détournement du regard, non vers les institutions dominantes, mais vers soi et sa communauté, qui constitue l'acte politique. La construction autonome d'espaces d'expression correspond à ce que Coulthard (2018) décrit comme une politique résurgente où la légitimité s'ancre dans la pratique plutôt que dans la quête de reconnaissance.

La joie et la célébration que partagent les trois artistes comportent également des dimensions demeurant opaques au public non autochtone. Quand Elisapie fait danser une salle comble sur des chansons en inuktitut, la beauté du moment coexiste avec ce qu'il signifie spécifiquement pour sa communauté. La fierté visible sur les visages des Inuit présents porte un poids historique de résistance et de résilience qui appartient à une communauté dont la langue demeure marginalisée dans l'espace public québécois et canadien.

Cependant, comme le suggère Glissant, la possibilité d'une entrée en relation ne requiert pas la transparence (1990, cité dans Néméh-Nombré, 2024b, p. 172). Ce qui s'entend, ce qui se dit, ce qui se partage existent pleinement, même traversés d'opacités. Ce n'est pas malgré les opacités que la relation devient possible, mais avec elles, en les reconnaissant comme inhérentes à toute rencontre interculturelle authentique. Chagnon observe cette dynamique dans les productions artistiques autochtones contemporaines, où elles proposent « un espace commun où les différences, même si incommensurables dans leur opacité, peuvent être célébrées » (2023, p. 125).

Les voix de Laura, Kanen et Elisapie, distinctes et complémentaires, dessinent les contours d'une génération post-CVRC qui prend sa place dans l'espace public québécois selon ses propres termes. Elles invitent les descendant·e·s du peuplement colonial français à écouter autrement, à se laisser transformer par ce qui les dépasse, tout en reconnaissant ce qui les relie.

## **LES CONDITIONS DE L'ÉCOUTE SITUÉE**

Les invitations que lancent Laura, Kanen et Elisapie ne flottent pas dans un espace vide. Elles rencontrent des corps façonnés par une histoire, des oreilles disposées à entendre certaines choses et sourdes à d'autres. La section qui suit déplace le regard vers cette écoute elle-même, vers ce qu'elle permet de recevoir et ce qui lui échappe.

## **ÉCOUTER AVEC SON CORPS**

Le constat le plus marquant de cette recherche porte sur la place du corps dans l'acte d'écoute. Robinson m'a placé sur cette voie en me faisant prendre conscience que nous accédons au monde par nos sens (2016, p. 43). Son affirmation, simple en apparence, a pris une dimension concrète quand j'ai commencé à documenter mes réactions physiques à l'écoute des œuvres musicales des trois chanteuses. Avec Laura, je ressentais une force au centre du corps, comme un poing fermé. Avec Kanen, c'était plutôt un creux au fond de l'estomac face aux injustices évoquées. Avec Elisapie, des larmes de joie montaient spontanément devant le vidéoclip de « Taimanangalimaaq ». Ces réactions constituaient le matériau même de l'écoute. Mon corps savait quelque chose que mon esprit ne pouvait pas encore formuler. La transformation s'opérait avant même de comprendre les paroles.

Cette centralité du corps dans l'écoute n'est pas une découverte isolée. Ana Deumert, dans son analyse de la musique comme site de production de savoirs, souligne l'importance de ce qu'elle nomme « l'imagination auditive » : « *the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below*

*the conscious level of thought and feeling, invigorating every word* » (Eliot, cité dans Deumert, 2023, p. 919). Le corps constitue le premier lieu de réception, celui où la connaissance se ressent avant de s'articuler. C'est ce que révèle l'écoute de certaines voix. Phyl Garland décrit ainsi l'effet de celle d'Aretha Franklin « *To hear her is not to be entertained: it is to undergo a baptism of emotion that leaves us weak and yet fulfilled [...]* » (citée dans Deumert, 2023, p. 921-922). L'écoute musicale engage l'ensemble du corps, en produisant des effets viscéraux qui précèdent et excèdent la compréhension linguistique.

## ÉCOUTER SANS COMPRENDRE TOUTES LES PAROLES

Un tel constat soulève justement une question linguistique. Comment rendre compte d'une écoute, dans un contexte de recherche, quand les paroles nous échappent ? Grenier et Morrison posaient déjà la question en 1995, avec leur article au titre évocateur, portant sur le groupe Kashtin : « Le Terrain socio-musical populaire au Québec : "Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles..." ». Les trois artistes que j'ai choisies d'écouter chantent principalement, ou en partie, dans leurs « languesmaternelles » que je ne maîtrise pas. Cette méconnaissance a constitué une limite réelle, mais elle m'a aussi guidée vers une autre forme d'écoute.

L'écoute d'« Aski » illustre bien ce passage au-delà des mots. Ce n'est qu'après l'écoute, en lisant la traduction fournie par Laura elle-même sur le site Nikamowin, que j'ai découvert que les paroles évoquaient précisément ce que j'avais ressenti. Mon corps avait « entendu » le message avant que mon intellect puisse le décoder.

Cette expérience d'écoute invite à repenser la place accordée à la compréhension linguistique dans nos pratiques d'écoute interculturelle. Bien sûr, les langues autochtones portent des ontologies et des savoirs spécifiques qui leur sont propres (L.B., Simpson, 2018, p. 57). Cependant, l'incompréhension linguistique n'empêche pas une autre forme de réception, celle qui passe par

les sens, par le rythme, par la voix, par la présence de l'artiste. Million rappelle que les récits portent « *the affective legacy of our experiences* », un « *felt knowledge* » qui s'accumule et crée du mouvement (citée dans Bradette, 2024, p. 38). La musique porte elle aussi une histoire, et avec elle, ce savoir ressenti.

## LE CORPS SITUÉ DANS LES STRUCTURES D'ÉCOUTE

Si le corps constitue le lieu premier de l'écoute, ce corps n'est pas une page blanche. Il est lui-même façonné par des structures qui déterminent ce qu'il peut recevoir et comment il le fait. Deumert souligne que « *attunement does not simply happen; there is history at stake* », par conséquent, la création d'atmosphères affectives à travers la musique « *is grounded in affective memory and musical-political socialization* » (2023, p. 921).

Au Québec, l'espace de réception de la musique autochtone porte les traces d'une invisibilisation séculaire. Audet documente cette invisibilité structurelle où l'Autochtone est devenu une présence spectrale dont l'irruption dans le présent dérange les sociétés coloniales qui l'ont déclaré absent et relégué hors du dicible (2015, p. 56). La visibilité des artistes autochtones dans l'espace médiatique québécois est demeurée historiquement fragile et conditionnelle. Ces structures façonnent les corps qui écoutent, orientant ce qu'ils sont disposés à entendre.

Deumert illustre ce phénomène en comparant deux performances d'Aretha Franklin en 1968. À Detroit, devant un public noir, la salle vibre d'une intensité contagieuse. Au Rhode Island, devant un public blanc, « *participation is limited to metric clapping, betraying the syncopated rhythm of the song* » (2023, p. 920). La même musique, la même voix, mais des corps différemment accordés par leurs histoires respectives. Les publics ne sont pas des réceptacles neutres. Ils sont façonnés par des structures qui déterminent leur capacité à résonner.

Cette observation a des implications pour la réception de la musique autochtone par le public non autochtone au Québec. Le corps qui écoute porte les traces de sa socialisation au sein d'une société coloniale. Toutefois, l'écoute peut se transformer. Eidsheim (2019) propose un cadre de « *listening-to-listening* », « *a radically reflexive approach that tries to move beyond essentializing statements* » pour comprendre ce que notre socialisation nous dispose à entendre (citée dans Deumert, 2023, p. 922). Deumert (2023), s'appuyant sur le musicologue sud-africain Bongani Mthethwa, avance que l'écoute, comme la parole, peut devenir multilingue. Mthethwa observe que des chœurs sud-africains interprétant de la musique classique occidentale paraissent « faux » selon les normes de cette tradition, alors qu'ils devenaient expressifs lorsqu'ils étaient écoutés selon les critères esthétiques de l'isicathamiya, un style vocal sud-africain (Mthethwa, cité dans Olwage, 2004, p. 217, cité dans Deumert, 2023, p. 922). Deumert conclut : « *ears can be decolonized* » (2023, p. 922). Cette « décolonisation », dont fait état Deumert, passe, me semble-t-il, par l'attention portée au corps.

## LA RÉSONANCE COMME MODE D'ENTRÉE EN RELATION

Le concept de résonance, tel que le développe Audet dans son étude de la scène musicale populaire autochtone au Québec, me permet désormais de nommer plus précisément l'expérience d'écoute et de rencontre. Comme Audet l'avance, la résonance possède une dimension corporelle et vibratoire : « On peut ainsi ressentir directement dans notre corps, par les vibrations sonores, la présence des êtres qui nous entourent et se sentir ainsi physiquement en relation à travers ces ondes qui nous reliait » (2015, pp. 12-13). Cette description correspond à ce que j'ai vécu en écoutant les trois artistes : la sensation de présence « au plexus » avec Laura, l'émotion qui serre le cœur avec Kanen, le souffle de la toundra qui traverse le corps au concert d'Elisapie.

Audet, s'appuyant sur l'anthropologue Unni Wikan, souligne qu'une posture d'écoute exige un « *feeling-thought* » où « *feeling is the more essential, for without feeling we'll remain entangled in illusions* » (Wikan, citée dans Audet, 2015, p. 11). Le corps qui ressent constitue ici, dès lors, le premier instrument de connaissance, celui qui permet de dépasser les illusions d'une compréhension exclusivement intellectuelle.

Audet rappelle toutefois que « malgré une grande compréhension de l'autre que nous pouvons acquérir de cette façon, nous ne pouvons jamais devenir l'autre et être totalement dans sa peau. Chacun reste soi-même, tout en étant transformé par cette rencontre » (Audet, 2015, p. 22). Elle poursuit, en citant Obeyesekere, « on devient "*one with them, but not one of them*" » (Audet, 2015, p. 22). La réflexion ainsi transformée s'inscrit dans une épistémologie reconnaissant le caractère situé de toute écoute. La conception anishinaabe de la vérité, telle que l'expose Eigenbrod (2018) à travers Johnston, refuse l'idée d'un savoir absolu au profit d'une précision toujours relative à la position de celui ou celle qui parle. Ce principe vaut aussi pour l'écoute : le corps qui reçoit ne peut percevoir au-delà de ce que sa socialisation, son histoire et ses ancrages lui permettent d'entendre. Cette limite définit les conditions de possibilité de l'écoute interculturelle, qui exige une conscience de ce qui la façonne autant que de ce qu'elle reçoit.

## L'OPACITÉ ET LE CORPS

La résonance coexiste avec l'opacité. Certaines dimensions de ce que transmettent Laura, Kanen et Elisapie demeurent inaccessibles au corps non autochtone. Glissant revendique « *the right to opacity* », « *the right not to be understood, the right not to be absorbed within a given system of thought* » (1997, p. 189, cité dans Deumert, 2023, p. 925). Deumert situe cette revendication dans une éthique de la relation : l'opacité constitue « *a deliberate move away from visibility, transparency, surveillance, and control* » (Glissant, 1997, cité par Deumert, 2023, p.

925). Elle marque aussi, comme le rappelle Deumert (2023) en s'appuyant sur Coulthard (2018), une distance critique à l'égard de la politique de reconnaissance, une politique qui, dans les contextes de colonialisme de peuplement, tend plutôt à intégrer qu'à transformer. Loin d'être un repli, l'opacité affirme le droit de ne pas devenir lisible, voire audible, selon les termes du regard dominant.

Dans le contexte de l'écoute musicale, l'opacité revêt une dimension corporelle particulière. Lors du concert d'Elisapie, comme à l'écoute des chansons de Kanen sur les femmes disparues, j'ai perçu des émotions qui portent une mémoire appartenant à des communautés marginalisées dans l'espace public québécois et canadien. Le corps non autochtone peut percevoir la peur, la colère, la joie, et être touché par elles, sans pour autant les ressentir de la même manière.

Glissant précise : « Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature de ces composantes » (cité dans Néméh-Nombré, 2024b, pp. 199-200). Cette coexistence des opacités rejoint ce que Tuck et Yang nomment une éthique de l'incommensurabilité : « *The opportunities for solidarity lie in what is incommensurable rather than what is common* » (2012, p. 28). La solidarité, dans cette perspective, « *is an uneasy, reserved, and unsettled matter that neither reconciles present grievances nor forecloses future conflict* » (Tuck et Yang, 2012, p. 3). Ce n'est donc pas malgré les opacités que la relation devient possible, mais avec elles, dans une zone où la résonance et l'incompréhension coexistent, où quelque chose passe sans que tout soit saisi. L'écoute que j'ai pratiquée ne visait pas la réconciliation. Elle habitait plutôt cet espace inconfortable où reconnaître l'opacité, c'était refuser l'appropriation tout en demeurant ouverte à la rencontre.

## VERS UNE ÉTHIQUE SENSORIELLE DE L'ÉCOUTE

Le cadre d'analyse structuré autour de l'in·audible et de l'in·dicible visait à développer un prisme permettant de « mieux voir afin de mieux faire », pour reprendre la formulation de Crenshaw à propos de l'intersectionnalité (dans LCCRSF, 2023). Deumert identifie une telle disposition, à la fois d'éthique de la demande et d'ouverture à l'autre, dans le refrain « *find out what it means to me* » de la chanson « *Respect* » d'Aretha Franklin (2023, p. 924). C'est une éthique qui résiste à l'objectification et demande que l'on mette de côté les significations préexistantes pour prêter l'oreille. (Deumert, 2023, p. 925). Franklin « *asks us to do just this: to listen, to her voice and her being—she encourages us to find out, to enter into a dialogue, and to transcend our own experience, our own understanding* » (Deumert, 2023, p. 925).

Cette éthique de l'écoute s'incarne dans les sens et le corps. Elle implique une attention aux réactions physiques, aux sensations et à ce qui se passe en nous. L'éthique du care, où les émotions, l'expression et l'empathie participent à la construction du savoir (Hill Collins, 2016, p. 400), a offert un cadre précieux à cette recherche pour recevoir. Le journal d'écoute est devenu un espace où les ressentis pouvaient être accueillis sans jugement, où la présence aux imaginaires des chanteuses se cultivait comme une pratique quotidienne, patiente, parfois inconfortable (Suomela et al., 2019, p. 10). La posture corporelle d'écoute, et de « *guest listening* », ne promettait pas la maîtrise. Elle exigeait, au contraire, de ralentir, de résister à l'appétit de tout saisir que Robinson associe au « *hungry listening* » (2020, p. 53). Néméh-Nombré, dans son chapitre « Des histoires noires pour écouter Tshakapesh », formule l'inconfort sans détour : « ce chapitre opaque et refusant la (possibilité de) maîtrise, en cela est volontairement inconfortable » (2024b, p. 200). Le corps qui écoute apprend à habiter l'inconfort, à recevoir ce qui le dépasse.

Cet inconfort, toutefois, ne saurait devenir une fin en soi ni un gage de légitimité. Tuck et Yang mettent en garde contre les « *settler moves to innocence* », ces « *strategies or positionings that attempt to relieve the settler of feelings of guilt or responsibility without giving up land or power or privilege* » (2012, p. 10). L'écoute corporelle, aussi attentive soit-elle, ne constitue pas en soi une décolonisation. Elle ouvre peut-être, plus modestement, vers une disposition à recevoir ce qui ne nous est pas destiné, sans prétendre que cette disposition suffise.

C'est dans cette conscience des limites que la relation peut néanmoins se tisser. Tuhiwai Smith rappelle que « *the story and the story teller both serve to connect the past with the future, one generation with the other, the land with the people and the people with the story* » (2021, p. 166). En écoutant les chansons de Laura, Kanen et Elisapie, le corps se place du côté de celui qui reçoit, conscient que la relation se tisse dans l'écoute elle-même, à travers ce qui résonne comme à travers ce qui demeure opaque.

## CONCLUSION

---

Mon parcours de recherche a commencé par une interrogation aussi simple que fondamentale : comment, en tant que descendante du peuplement colonial français, puis-je entrer en relation avec les imaginaires autochtones ? Cette question, née de mes expériences évocatrices en Australie, au Québec et au Nunavut, m'a menée vers une démarche auto-ethnographique centrée sur l'écoute des œuvres de Laura Niquay, Kanen et Elisapie.

À travers mon journal d'écoute, j'ai suivi un double itinéraire : la découverte de leurs imaginaires musicaux et un parcours personnel en tant qu'auditrice située dans l'héritage colonial québécois. En plongeant dans la force de ces femmes et de leurs parcours, dans leurs univers, leurs racines, leurs langues, leurs communautés, leurs familles, leurs maisons, je me suis aussi rapprochée de mon imaginaire, de ma communauté, de mes racines, de ma maison et de mon corps.

En ce sens, elles m'ont toutes transformée à leur manière. Elles m'ont amené à l'intérieur de moi, ramenées chez nous, pour m'ancrer davantage et poursuivre mes apprentissages avec une ouverture renouvelée. Elles m'ont sorti de la paralysie et m'ont réconcilié avec mon humanité.

## LIMITES ET OUVERTURES

Ainsi, paradoxalement, les limites de cette recherche sont devenues son plus grand tremplin. En reconnaissant les limites inhérentes à ma position sociale de descendante du peuplement colonial, ainsi que le fait qu'une relation authentique ne requiert pas la transparence, j'ai pu cultiver une forme d'humilité épistémique (Glissant, 1990, cité dans Néméh-Nombré, 2024b, pp. 199-200). Cette observation a transformé ce qui aurait pu paralyser la relation.

Cette approche ouvre plusieurs horizons d'action. D'abord, elle révèle l'importance de développer des pédagogies de l'écoute dans l'éducation québécoise qui permettraient aux jeunes générations d'entrer en relation avec les nations des territoires qu'ils habitent dès le plus jeune âge et d'en apprendre les langues<sup>16</sup>. Quand j'écoute Laura chanter en atikamekw ou Elisapie en inuktitut, quelque chose passe ; un rythme, une chaleur, une présence. Peut-être que la suite, pour moi comme pour les jeunes, serait d'ouvrir ces fenêtres millénaires et de laisser entrer ces langues dans notre quotidien.

Ensuite, cette recherche souligne le potentiel catalyseur de l'art contemporain autochtone pour repenser les relations interculturelles au Québec. La résonance, telle que décrite par Audet (2015), montre comment la musique peut créer des liens corporels et affectifs qui traversent les barrières linguistiques et culturelles. L'art devient ainsi une porte d'entrée vers des imaginaires

---

<sup>16</sup> Ces initiatives font d'ailleurs écho aux appels à l'action 62 à 65 de la Commission de vérité et réconciliation, lesquels portent spécifiquement sur l'éducation pour la réconciliation (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015, pp. 362-363).

autres qui nous permettent de nous connecter à l'autre, à notre environnement, mais aussi à notre propre corps.

Par ailleurs, la sécurité et la protection sont deux thèmes qui ont fortement émergé de mes apprentissages, notamment à travers l'écoute de « Mitshuap » de Kanen et de « Mote Mote » de Laura Niquay. L'aînée Verna McGregor, de la Première Nation Anishinabeg de Kitigan Zibi, le rappelait lors d'un événement pour la Journée de la robe rouge en juillet 2025 : il est primordial de sensibiliser les enfants afin qu'ils grandissent en tant que protecteur·rice·s et que toutes puissent vivre en sécurité (McGregor, dans *École de la fonction publique*, 2025).

Les chansons de Laura, Kanen et Elisapie m'ont enseigné que la protection des femmes est une responsabilité collective qui exige de prendre position, et que cette prise de position demande de la force. Le privilège n'exempte pas de cette responsabilité. Il y oblige. Cette obligation me ramène à ce que Wilson (2008) nomme l'« imputabilité relationnelle », soit l'exigence de traduire la pensée en action et d'« honorer les relations qui [nous] déterminent » (cité dans Dussault, 2025, p. 129). Dans le contexte de la recherche, Dussault, s'appuyant sur Cajete (2000), Kovach (2009) et Menzies (2004), formule ainsi cette posture : « une responsabilité incombe au chercheur ou à la chercheuse, qui doit, en toute circularité, produire une recherche au service de la justice sociale et écologique, en plus de développer des opportunités pour construire, éduquer et créer du lien au sein de la communauté » (2025, p. 129). C'est dans cet esprit qu'en accueillant ces réalités par l'écoute, j'espère contribuer aux dialogues sur les responsabilités coloniales et à contrer l'invisibilisation des femmes et des filles autochtones disparues et assassinées. L'écoute n'est pas une action passive. Elle engage à ne pas détourner le regard, à oser parler de ces réalités dans les conversations quotidiennes, à refuser le silence confortable que le privilège permettrait de garder.

Enfin, cette recherche invite à poursuivre le développement de méthodologies qui assument les positionnalités situées des chercheur·se·s non-autochtones, tout en s'inscrivant dans une écoute, où l'on apprend « avec » plutôt que « sur », comme le propose Ingold (cité dans Dussault, 2025, p. 122).

## **UNE MÉTHODOLOGIE QUI A PERMIS L'EXPÉRIENCE**

L'auto-ethnographie évocatrice s'est révélée être une méthodologie permettant d'explorer les textures des rencontres interculturelles. Elle m'a ouvert à une méthode qui permet d'honorer à la fois ma manière de réfléchir et d'actualiser les moments révélateurs, tout en tenant compte de la complexité de ma position d'écoute et de la richesse des imaginaires de ces trois chanteuses. En documentant mes réactions émotionnelles et sensorielles, j'ai tenté de faire ressortir les zones d'in·audibilité et d'in·dicibilité qui délimitent nécessairement mon écoute. Ces limites sont devenues des espaces qui ont enrichi ma compréhension des relations interculturelles sur le territoire où j'ai grandi.

En assumant le caractère situé et partiel de mon travail, comme le préconise Eigenbrod (2018), j'ai pu transformer ce qui aurait pu être perçu comme une faiblesse en une condition de rigueur. À travers ce parcours, je me suis rendu compte que ma position sociale, en tant que descendante du peuplement colonial français, ne déterminait pas automatiquement ma position épistémique (Dussault, 2025, p. 128). Ce constat ouvre une possibilité : bien que je sois héritière de privilèges liés à la colonisation, je pouvais choisir de m'engager rigoureusement dans un travail de transformation de l'écoute. Mon journal d'écoute servait d'outil pour reconnaître que mes mots ne pouvaient aller plus loin que ce que ma perception me permettait (Johnston, cité dans Eigenbrod, 2018, p. 132). La relation entre les Premiers Peuples et les descendant·e·s du peuplement colonial français est marquée par une longue histoire. L'écoute corporelle et la

résonance que j'ai explorées dans cette recherche visaient à approfondir cette relation depuis un point de vue situé et post-CVRC, afin de construire une disposition relationnelle, ouverte à poursuivre la rencontre avec ses opacités.

Les concepts d'in·audible et d'in·dicible ont structuré ma démarche analytique. L'in·audible m'a confrontée aux limites linguistiques, culturelles et ontologiques de ma position. Les référents culturels et spirituels qui m'échappent, ainsi que ma méconnaissance de l'atikamekw, de l'innu-aimun et de l'inuktitut constituent des limites épistémiques que j'ai apprises à habiter autrement, en mobilisant le corps comme instrument d'écoute. Cette adaptation a ouvert un premier espace de relation, tout en soulignant l'importance de l'apprentissage des langues autochtones, encore aujourd'hui invisibilisées dans l'espace public québécois, notamment dans les écoles du Québec.

L'indicible s'est révélé plus complexe encore. Les dimensions de mon expérience qui résistent à l'énonciation relèvent des malaises identitaires que je ressens à l'égard de ma position de femme blanche, héritière des privilèges du colonialisme. Au-delà de ma relation paradoxale au territoire, l'indicible englobe la confrontation à mes privilèges, la paralysie par rapport aux modalités concrètes de transformation des rapports de pouvoir, et la difficulté à nommer ce que signifie vraiment « être alliée » sans tomber dans la performance ou l'appropriation. Ces dilemmes irrésolus se sont présentés tout au long de mon journal d'écoute et révèlent les contradictions que portent les descendant·e·s du peuplement colonial français. Mettre en mots ces tensions avec vulnérabilité m'incombait comme un travail nécessaire et consiste pour moi en un premier pas vers une responsabilisation et une prise d'action.

Lors du décès du sénateur Murray Sinclair en novembre 2024, Elisapie a partagé sur les réseaux sociaux, son dernier discours comme président de la Commission vérité et réconciliation du Canada : « *We have described for you a mountain. We have shown you the way to the top. We*

*call upon you to do the climbing* ». Avec ces trois rencontres, je suis entrée dans mon corps par les oreilles, descendue jusqu'au plexus, puis au cœur, pour finalement m'ancrer solidement les pieds. À travers ces relations d'écoute avec les chanteuses, j'ai l'impression d'avoir commencé à grimper, ou, plus humblement, d'avoir au moins enfilé mes bottes de marche.

## **TROIS RENCONTRES MARQUANTES**

### **LAURA NIQUAY**

Ma rencontre avec Laura Niquay m'a enseigné la puissance de l'enracinement et de la transmission. Sa connexion à la Terre-Mère et son engagement envers la revitalisation linguistique m'ont fait ressentir, littéralement dans mon corps, cette présence « au plexus ». Avec sa chanson « Aski », j'ai expérimenté une nouvelle façon d'être en relation avec le territoire qui m'entoure. Puis, son invitation à « entendre quelque chose sans le voir », « mote », est peut-être devenue la définition de ma tentative d'écoute décoloniale.

Cette rencontre m'a ramenée à mes propres racines et à mon passé. J'ai ressenti un attachement bouleversant à mon parcours, malgré les faux pas, à ce lieu d'où je viens. Je me suis rendu compte que de s'ouvrir à d'autres cultures ne signifie pas oublier la nôtre ou en avoir honte. C'est peut-être justement de s'ancrer dans notre propre humanité, et d'interroger notre passé, qui nous permet d'aller vers les autres et de créer des relations authentiques.

J'ai soudain eu envie d'aller écouter mon père raconter de vieilles histoires. Il a justement participé à un *podcast* sur la cabane à sucre familiale il y a environ deux ans où il a confié : « J'ai tout le temps aimé écouter les personnes âgées, pis même encore, ça m'intéresse encore beaucoup de les entendre, y'ont pleins de choses à nous dire qui sont intéressantes. C'pour ça que j'ai gardé un peu à l'ancienne [les installations de la cabane à sucre], on dirait, parce que je veux garder cette âme-là, de ces personnes-là qui sont passées avant nous, qui sont restées là » (Nolet, dans *Artefact*

Urbain, 2022). Je me dis que c'est peut-être de lui que me vient cette envie de me rappeler l'histoire des lieux qu'on habite. On la ressent aussi, cette âme. Nous sommes toutes lié·e·s par cette richesse partagée, qu'est la terre que nous habitons.

## KANEN

L'imaginaire de Kanen m'a ramené à la maison, elle a touché mon cœur. Sa nostalgie territoriale et communautaire dans « Nimueshtaten nete » a réveillé mes propres souvenirs d'isolement urbain. Cette chanson est venue établir des liens entre nos expériences. Cependant, son imaginaire musical m'a aussi et surtout confrontée aux complexités de l'identité urbaine autochtone contemporaine. Elle m'a confrontée aux privilèges que ma position sociale me confère, cet indicible qu'il me fallait habiter plutôt que de fuir.

Sa chanson « Mitshuap » m'a rappelé brutalement les intersections entre genre et identité autochtone, une zone d'inaudibilité de mon écoute. Les réalités d'insécurité systémique qu'elle évoque révèlent mon privilège de femme blanche d'une façon qui reste partiellement indicible pour moi, et qui génère une paralysie que j'ai appris à reconnaître comme constitutive de ma position. Devant ces constats, la question se pose inévitablement : qu'est-ce que je peux concrètement y faire ? Cette confrontation, bien que déstabilisante, demeure nécessaire. Il est crucial de créer des espaces de dialogue autour de ces réalités difficiles, même si, ou précisément parce que, cela met mal à l'aise ceux et celles qui bénéficient de privilèges systémiques.

Au-delà de ces enjeux, Kanen m'a également montré la puissance de maintenir le lien avec sa communauté et de se (ré)approprier sa langue par la musique. J'ai été touchée par sa façon d'incarner une femme qui forge sa voie, le regard tourné vers l'avenir, et qui s'affirme dans le monde avec une authenticité désarmante.

## ELISAPIE

Elisapie m'a montré une conception de l'excellence artistique autochtone qui défie les structures de légitimation coloniales. Son album *Inuktitut* représente l'autonomie créative qui trouve sa validité dans l'ancrage communautaire plutôt que dans la validation extérieure. « Taimanangalimaaq », sa réinterprétation de « Time After Time », exemplifie comment la création et la traduction peuvent devenir un territoire d'émancipation culturelle, métamorphosant un symbole de la culture dominante en affirmation identitaire inuk.

La force de sa présence scénique, son intensité qui canalise l'essence de la toundra, m'a confrontée à une esthétique de la résistance féminine qu'elle exprime notamment dans « Arnaq ». Puis, les moments de rassemblement, où les frontières culturelles semblent disparaître, vécus lors de son spectacle, ont fait renaître des souvenirs de l'hospitalité du Nord. Quand mon mari a résumé le spectacle avec le mot « *Home* », j'ai senti résonner un désir qui m'habite aussi, sans savoir encore quelle forme il pourrait prendre.

Néanmoins, cette exploration m'a aussi mise face à mes angles morts épistémologiques. Les couches de l'expression d'Elisapie, son appartenance à l'Inuit Nunangat, et les dimensions cosmologiques de l'inuktitut restent opaques à mon regard d'allochtone et d'habitante du « sud ». Le statut linguistique dominant du français au Québec contraste avec la marginalisation de l'inuktitut. Elisapie a dû lutter pour aménager l'espace public afin qu'il accueille sa langue. L'asymétrie observée a mis en lumière les rapports de force qui sous-tendent nos positions respectives.

Elisapie m'a ainsi enseigné qu'une écoute authentique nécessite de reconnaître humblement ce qui nous demeure inaccessible, mais aussi de se laisser transporter par notre curiosité de l'autre et par la joie qui unit les collectivités.

## ÉCOUTER CONSCIEMMENT : CÉLÉBRER L'AUDIBLE ET LE DICIBLE

Ces trois rencontres m'ont appris que l'écoute ne peut pas transcender entièrement les rapports de pouvoir coloniaux, mais qu'elle peut créer des espaces relationnels où ces asymétries sont reconnues et habitées consciemment. Comme l'écrit Robinson, « *decolonizing musical practice involves becoming no longer sure what LISTENING is* » (2020, p. 47). Cela n'implique pas de se cloisonner ou de capituler devant l'opacité, mais de remettre en question, de réinventer, de recevoir, d'être attentive à celles et ceux qui nous entourent.

Si cette recherche a mis l'accent sur les zones d'inaudibilité et d'indicibilité de mon écoute, il importe également de célébrer ce qui a pu être entendu, ressenti et exprimé. En effet, l'audible et le dicible constituent les assises mêmes de la relationalité souhaitée.

Les rythmes de la musique de Laura m'ont surprise et m'ont connectée à mon environnement d'une façon inattendue. Kanen m'a permis de nommer et de partager la nostalgie des grands espaces tout en me confrontant à mon sentiment d'impuissance. Enfin, l'énergie rayonnante et palpable d'Elisapie en concert m'a permis d'expérimenter la beauté tangible des rencontres interculturelles, avec et malgré les différences. La puissance de ces trois femmes, leurs chansons qui voyagent et touchent les cœurs, leurs communautés qui rayonnent, tout cela participe à la construction de relations renouvelées. L'audible et le dicible deviennent ainsi des espaces où la curiosité peut s'épanouir et où nos humanités communes peuvent s'exprimer.

Qui plus est, pour moi, cette recherche confirme l'importance de la musique populaire autochtone comme vecteur d'affirmation culturelle et de repositionnement épistémique. Toujours en accord avec les observations de Morrison et Grenier (1995) et d'Audet (2015), je pense que les expressions musicales permettent aux artistes autochtones de prendre leur place selon leurs propres termes. Leurs œuvres nous permettent de résonner, ainsi que de tisser des liens entre les

communautés tout en préservant les singularités culturelles. Elisapie l'exprime magnifiquement dans son livre, évoquant les souvenirs qui la lient à la chanson « Wild Horses » : « C'est l'un des cadeaux que la musique nous fait : elle sait réconcilier l'ombre avec la lumière » (2024, p. 102). Comme Leonard Cohen le chante, « *Love is not a victory march. It's a cold and it's a broken hallelujah* » (cité dans Brown, 2018, p. 153).

À travers les voix d'Elisapie, Kanen et Laura Niquay, j'ai découvert la capacité qu'a la musique à tenir ensemble les contradictions. Ces parcours d'écoute ont dévoilé la façon dont l'amour, l'autodétermination et l'empathie opèrent non pas en effaçant les différences, mais en créant des espaces où elles peuvent coexister.

## **DE LA PARALYSIE À L'OUVERTURE**

Ma trajectoire a débuté avec une paralysie coupable vécue au Nunavut, puis, grâce au travail de fond rendu possible par cette recherche, j'ai adopté une pratique d'écoute active et située qui reconnaît ses limites tout en s'ouvrant à la relation. Ce nouveau regard ne résout pas les contradictions inhérentes à ma position de descendante du colonialisme français, mais il me permet d'habiter ces tensions de manière plus consciente et responsable.

### **« QU'EST-CE QU'ON FAIT APRÈS LA COLÈRE ? »**

Récemment, en écrivant les dernières lignes de cette thèse, en cette fin juin 2025, j'ai écouté une entrevue de la poétesse inue Marie-Andrée Gill réalisée par Mélissa Mollen-Dupuis pour Kuei Kwe au sujet de son nouveau recueil *Ushtenam* (*Allumer quelque chose*). Elle a soulevé une question qui m'a interpellée : « qu'est-ce qu'on fait après la colère ? Qu'est-ce qui reste ? ». Sa réponse : l'acceptation de ce qui est (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025).

Les mots de Gill m'ont remuée : « Cette ouverture-là, quand on arrête d'haïr, quand on arrête d'être fâchée, qu'est-ce qui se passe ? Les choses sont comme ça, en ce moment c'est de même,

on est mieux de l'accepter que d'y résister » (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025). Ici, l'acceptation n'est pas passive, elle devient un choix conscient d'action. Concrètement, sur quoi ai-je du pouvoir ? Gill poursuit : « Sur comment je reçois ces réalités. Je peux choisir d'être fâchée, d'être contre tout le monde, ou je peux essayer de continuer, de faire de belles choses, de valoriser les autres » (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025).

Cette sagesse trouve écho dans une chanson que Mollen-Dupuis et Gill reconnaissent comme l'hymne innu, « Ekuan Pua », une chanson de Philippe McKenzie, qui dit essentiellement « c'est ça qui est ça », traduisant une philosophie qui refuse de se morfondre devant les difficultés. Comme Gill l'explique : « je ne peux plus aller dans le bois comme avant, mais je continue d'être là » (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025). Une vision égalitaire du monde qui reconnaît que tout est en relation : l'humain, l'arbre, même le microplastique, et que tout est parfait ainsi (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025).

La philosophie innue de l'acceptation rejoint une dimension complémentaire des épistémologies de coordination de Whyte (2021) : au-delà de l'accent sur les relations que j'ai explorées tout au long de cette thèse, Whyte critique aussi le rapport au temps lors des crises. Il observe qu'en contexte de crises, les gens sont poussés vers « *swift, solution-oriented actions* », mais que les épistémologies de coordination révèlent « *the problems of how presentism and immiense betray ethics and justice* » (2021, p. 11). Au lieu de privilégier la rapidité, « *epistemologies of coordination assess the impacts of actions by their contributions to the quality of kinship relationships* » (Whyte, 2021, p. 11).

Cette conception théorique éclaire ma propre transformation : plutôt que de chercher des solutions rapides à ma paralysie coloniale ou des réponses immédiates aux enjeux complexes

soulevés par les trois artistes, j'ai appris à voir mes actions selon leur contribution à la qualité des relations que je tisse avec leurs imaginaires et, par extension, avec les réalités autochtones.

Ce que j'en retiens, c'est que la relation est ce qu'elle est en ce moment. Maintenant, c'est en mon pouvoir de la poursuivre, d'être reconnaissante du partage des artistes et d'agir dans le monde en conséquence. Il est possible d'assumer ma position tout en étant respectueuse, de faire de la place, d'écouter et de rester silencieuse ou non selon la situation. Comme le dit Gill : « Quand on est dans la gratitude de ce qu'on a, il y a quelque chose qui s'ouvre » (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025). Je crois que cette gratitude peut véritablement changer ma façon d'entrer en relation avec ce qui m'entoure.

#### ALLUMER UNE LUMIÈRE

« Tout le monde peut l'allumer en soi. C'est juste nous autres qui peut le faire ce travail-là. Personne peut le faire pour nous » (Gill, dans Mollen-Dupuis, 2025). Mon projet de maîtrise a allumé une lumière, une vision renouvelée de l'égalité et de la justice sociale.

Portée par les réflexions de Marie-Andrée Gill, Laura Niquay, Kanen, Patricia Monture-Angus, Elisapie, Aileen Moreton-Robinson, Emma LaRocque, Véronique Audet, Dalie Giroux et tant d'autres femmes remarquables, j'aspire à prendre le temps de recevoir les événements en cultivant la beauté, en valorisant autrui et en interrogeant sans cesse les rapports que la colonialité a institués. Cette posture critique s'impose d'autant plus que, si je ne peux abolir d'emblée toutes les institutions et tous les rapports de pouvoir, « c'est ça qui est ça en ce moment » : ma façon d'appréhender l'ici et le maintenant et, ma position d'écoute, peuvent néanmoins faire la différence.

Je suis ainsi héritière à la fois d'un mouvement migratoire et d'un mouvement d'implantation. Et mon propre parcours prolonge cette histoire de déplacements, entre les racines

et les routes, entre l'ancrage et le mouvement. Renate Eigenbrod, s'appuyant sur Rosi Braidotti, situe ce tiraillement au cœur du positionnement éthique : « je me sens mise au défi par la différenciation de Braidotti qui m'incite à trouver ma propre place, soit comme "migrante", soit comme "nomade", car c'est précisément cette tension dans le fait d'être "ancrée" et d'être sans cesse en mouvement, entre "les racines" et "les routes", qui est au centre même de cette question éthique » (2018, p. 148). Mon parcours physique et intellectuel, bien qu'ayant débuté à Buckland, a suivi une voie sinueuse, d'abord vers Québec, puis vers l'Australie, Montréal, Prince George, Iqaluit, Gatineau et d'autres endroits dont je n'ai pas parlé. Ce mouvement me place dans une oscillation entre l'enracinement et les routes, entre le confort et le courage. Les déplacements ont élargi ma manière d'être au monde et d'entrer en relation avec les autres. Je ne suis ni pleinement ancrée ni nomade, mais quelque part entre les deux, dans un mouvement qui me rappelle que nos positions ne sont jamais figées. Elles peuvent se transformer au contact de nouveaux territoires, de nouvelles voix, de nouvelles rencontres.

## OSER DANSER

La trajectoire relationnelle, loin d'être linéaire, ressemble plutôt à une danse, faite de pas en avant et de reculs, de mouvements imprévisibles. Cependant, tisser de véritables relations qui traversent nos corps et nos expériences permet à la beauté de surgir, une beauté complexe, éphémère, essentielle. C'est justement ce pari relationnel d'oser avancer malgré la peur et de rester ouverts malgré les risques que Brown formule avec force : « *Choose courage over comfort. Choose whole hearts over armor. And choose the great adventure of being brave and afraid. At the exact same time* » (2018, p. 209).

## **VERS DES RELATIONS ALLUMÉES**

En terminant, je souhaite justement exprimer ma gratitude envers Laura Niquay, Kanen et Elisapie pour avoir partagé leurs imaginaires dans l'espace public. À travers leurs créations, j'ai appris qu'écouter demande de la sensibilité, de la vulnérabilité, de la rigueur et une conscience lucide de ses propres limites. Elles m'ont montré qu'il est possible d'entrer en relation malgré et à travers les structures coloniales persistantes, en créant des espaces où les opacités n'empêchent pas la rencontre et où l'indicible, qui se loge d'abord dans le corps avant de trouver ses mots, doit oser sortir. En explorant ma propre trajectoire, comme le propose l'auto-ethnographie évocatrice, j'espère avoir esquissé une manière d'être en relation – imparfaite, située, mais ouverte.

Cette recherche constitue une étape dans mon parcours d'apprentissage en vue de devenir une meilleure alliée. Elle n'offre pas de solutions définitives aux tensions coloniales du Québec, mais elle propose une voie, soit celle d'une écoute attentive et ancrée dans la reconnaissance de l'héritage colonial, d'un partage de nos histoires et de nos trajectoires, ainsi que d'un parcours qui honore la richesse des imaginaires autochtones tout en assumant nos responsabilités mutuelles (Whyte, 2021) et l'« imputabilité relationnelle » (Wilson, 2008, cité dans Dussault, 2025). Un tel parcours commençait par apprendre à écouter autrement.

## **RETOURNER AUX SOURCES, OUVRIR LES DIALOGUES**

Pour moi, la suite consistera peut-être à retourner marcher dans les bois autour de la cabane à sucre chez mes parents, à aller marquer les arbres morts avec eux l'automne prochain, à reprendre la mesure du cycle des saisons et de la chance que nous avons d'être installé·e·s ici.

Ce parcours d'écoute m'a poussée à repenser mon propre « chez-moi » au-delà de la propriété foncière. Le bois, derrière la maison familiale, que ma mère refuse de vendre tant qu'elle

est en vie, demeure un puissant ancrage. Cependant, peut-être que ce que je porte véritablement avec moi ne s'inscrit sur aucun cadastre.

C'est le craquement de la neige sous mes bottes. Les pieds gelés qui picotent près du feu. Les mains fortes et chaudes de ma grand-mère qui recouvraient mes mains d'enfant quand on revenait de jouer dehors. L'appriivoisement lent du cycle des saisons. Sortir du bois, corder du bois, rentrer du bois. Les gestes transmis. L'odeur du sirop qui bout. La voix de mon père qui raconte l'arrivée des corneilles au printemps. L'émerveillement de ma mère quand les outardes voilent le ciel. Mon petit frère qui fait des bateaux dans le ruisseau. La première croquée d'une carotte de jardin.

Quand j'écoute « Aski » en marchant sur les sentiers de la Ferme Moore, quelque chose se déplace en moi. Je ne prétends pas accéder à la relation ontologique que Laura entretient avec la Terre-Mère, mais sa musique m'invite à une présence différente. Les arbres, le gravier sous mes pieds, le ciel au-dessus de moi deviennent plus présents. C'est peut-être cela, « entendre quelque chose sans le voir » : accepter que l'enseignement passe par le corps avant de passer par le regard situé.

Ces actions pourraient aussi devenir l'occasion de nouvelles conversations. Par exemple, redécouvrir que « les Abénakis » n'est pas seulement le nom d'un rang entre Saint-Lazare et Sainte-Claire, mais bien tout un peuple qui a marché sur ces terres bien avant nous. Les trois artistes m'ont chacune soufflé une autre façon de penser le chez-soi. Il n'est pas un lieu qu'on possède, mais une relation qu'on porte en soi. Que ce soit la Terre-Mère de Laura, la sécurité d'être soi-même que Kanen reconstruit loin de sa communauté, ou l'Inuit Nunangat qu'Elisapie transporte sur les scènes du monde. Leurs visions m'invitent à regarder autrement les terres où j'ai grandi, moins comme un héritage acquis que comme une relation à tisser, une histoire à (ré)écrire

ensemble. C'est ainsi que peuvent naître les transformations : dans le dialogue, en créant de l'espace pour ce qui a été invisibilisé.

La musique, grâce à sa capacité unique à créer des ponts entre les expériences humaines, nous offre une voie prometteuse pour percer ces murs et construire des relations. Comme l'exprime si justement Naomi Fontaine dans *Shuni* :

Dans ma langue, pour nommer la réserve on dit *innu-assi*, la terre des Innus. L'appartenance s'ancre à l'intérieur des lieux et des gens qui les habitent. Le jour où il n'y aura plus de réserve, et je crois que ce jour viendra, nous rêverons, nous ferons des enfants, nous danserons le *makushan*, librement, dans *l'innu-assi*. Toi et moi, Shuni, nous assisterons, émues et heureuses, à la chute d'un mur. Ce mur invisible qui nous a séparées lorsque nous sommes nées. Celui que l'amitié a su percer. (2019, p. 102)

La musique nous permet de porter l'oreille à ce qu'on ne voit pas « Mote Mote », même lorsqu'on s'éloigne de ce qu'on connaît et qu'on a peur de se perdre « Nimueshtaten nete », pour finalement sortir dans les lieux communs et danser ensemble, « Taimanangalimaaq ». C'est en continuant d'amplifier les voix trop peu entendues que nous pourrons cheminer vers une émancipation collective.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Alfred, T. (2017). En finir avec le bon sauvage. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 18, 65-70.
- Anderson, K. (2009). Leading by action: Female chiefs and the political landscape. Dans G. G. Valaskakis, M. D. Stout, & É. Guimond (Eds.), *Restoring the balance, First Nations women, community and culture* (pp. 99-121). University of Manitoba Press.
- Arsenault, M.-L. (Animatrice). (2024, 23 octobre). Dans les médias, spéciale Adisq [Épisode de télévision]. Télé-Québec.
- Artefact Urbain (Réalisateur). (2022, 11 juillet). Gaétan Nolet (2) [Épisode de podcast]. *Bellechasse, une histoire intimement liée à l'érable*.
- Audet, V. (2005). Les chansons et musiques populaires innues : Contexte, signification et pouvoir dans les expériences sociales de jeunes Innus. *Recherches amérindiennes au Québec*, 35(3), 31-38. <https://doi.org/10.7202/1081918ar>
- Audet, V. (2015). *La scène musicale populaire autochtone au Québec : Dynamiques relationnelles et identitaires* [Thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13819>
- Audet, V. (2017). Laura Niquay. Vivre et s'affirmer au féminin atikamekw. *Cahiers du CIÉRA*, 14, 138-149.
- Battiste, M. (2010). Nourishing the Learning Spirit: Living Our Way to New Thinking. *Education Canada*, 50(1), 14-18.
- Basile, S., Asselin, H., & Martin, T. (2017). Le territoire comme lieu privilégié de transmission des savoirs et des valeurs des femmes Atikamekw. *Recherches féministes*, 30(1), 61-80. <https://doi.org/10.7202/1040975ar>

- Basile, S., Asselin, H. & Martin, T. (2021). Perceptions des femmes atikamekw de leur rôle et de leur place dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles. *Revue d'études autochtones*, 51(2-3), 9–19. <https://doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.7202/1097372ar>
- Bochner, A. P., & Ellis, C. (2016). *Evocative autoethnography: Writing lives and telling stories*. Routledge.
- Bradette, M.-È. (2024). *Langue(s) en portage : Résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines*. Les Presses de l'Université de Montréal. <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9782760649446/html>
- Brand, D. (2017). An Ars Poetica from the Blue Clerk. *The Black Scholar*, 47(1), 58-77. <https://doi.org/10.1080/00064246.2017.1264860>
- Brown, B. (2018). *Dare to lead : brave work, tough conversations, whole hearts*. Random House. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ottawa/detail.action?docID=6061419>
- Burelle, J. (2022). *Rencontres en territoires contestés—Performances autochtones d'appartenance nationale et de souveraineté au Québec* (J. Loncin, Trad.). Varia.
- Burelle, J. (2019). *Encounters on Contested Lands: Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*. Northwestern University Press.
- Capitaine, B. (2018, 25 avril). La Commission de vérité et réconciliation du Canada : Réécrire l'histoire nationale, décoloniser le Canada ? [Conférence]. Colloque: Perspectives sociales et théoriques sur la vérité, la justice et la réconciliation dans les Amériques, Université du Québec à Montréal.
- Capitaine, B. (2017). De quoi la Commission de vérité et réconciliation du Canada est-elle le nom ? *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 18, 22-28.

- CBC/Radio-Canada (2016). *La nuit des longs couteaux de novembre 1981* [Documentaire].  
<https://curio.ca/fr/catalogue/25d36f7d-65c6-4052-a628-edaaf6acb99b>
- Centre d'amitié autochtone Capetciwotakanik (Producteur). (2021, 22 juin). KWEI Podcast |  
Épisode pilote—Laura Niquay / Journée Nationale des peuples autochtones [Épisode de  
podcast]. *KWEI Podcast*. <https://www.youtube.com/watch?v=8IaVXtZrrZk>
- Centre national des Arts. (2019). *Là où le sang se mêle | Where the Blood Mixes* [Production  
théâtrale]. Studio Azrieli, Québec. <https://nac-cna.ca/fr/event/22150>
- Chagnon, K. (2023). *Les langues se délient : Traduire la rupture de la colonialité* [Thèse de  
doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/16756/1/D4406.pdf>
- Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics. (2019).  
*Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics :  
Écoute, réconciliation et progrès – Rapport synthèse*. Gouvernement du Québec.  
[https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique\\_v2/](https://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/DepotNumerique_v2/)
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour  
l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*.  
Commission de vérité et réconciliation du Canada. [https://ehprnh2mwo3.exactdn.com/wp-  
content/uploads/2021/04/1-Honorer\\_la\\_verite\\_reconcilier\\_pour\\_lavenir-Sommaire.pdf](https://ehprnh2mwo3.exactdn.com/wp-content/uploads/2021/04/1-Honorer_la_verite_reconcilier_pour_lavenir-Sommaire.pdf)
- Cornellier, B. (2016). Extracting Inuit: The of the North Controversy and the White Possessive.  
*American Indian Culture and Research Journal*, 40(4), 23-48.  
<https://doi.org/10.17953/aicrj.40.4.cornellier>
- Côté, I. (2019). Théorie postcoloniale, décolonisation et colonialisme de peuplement : Quelques  
repères pour la recherche en français au Canada. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 31(1),  
25-42. <https://doi.org/10.7202/1059124ar>

- Coulthard, G. S. (2018). *Peau rouge, masques blancs. Contre la politique coloniale de la reconnaissance*. Lux éditeur.
- Denshire, S. (2014). On auto-ethnography. *Current Sociology*, 62(6), 831–850. <https://doi.org/10.1177/0011392114533339>
- Deumert, A. (2023). Linguistics in a Minor Key—Of Atmospheres, Voice(s), and Ethics. *Applied Linguistics*, 44(5), 916–929. <https://doi.org/10.1093/applin/amac082>
- Djavadzadeh, K. (2014). Les subalternes parlent ! *Vacarme*, 67(2), 48-61. <https://doi.org/10.3917/vaca.067.0048>
- Dussault, C. (2025). *Inuuniq : Produire et mobiliser les savoirs inuit au Nunavik* [Thèse de doctorat, Université Laval]. <https://hdl.handle.net/20.500.11794/166527>
- École de la fonction publique (Producteur). (2025, 4 juillet). *Journée de la robe rouge 2025 : Travailler ensemble pour mettre fin à la violence contre les femmes, les filles et les personnes 2ELGBTQIA+ autochtones (IRA-V75)* [Vidéo].
- Eidsheim, N. S. (2019). *The Race of Sound: Listening, Timbre & Vocality*. Duke University Press.
- Eigenbrod, R. (2018). Colmater les brèches ou résoudre la quadrature du cercle ? Une rétrospective. Dans M.-H. Jeannotte, J. Lamy, & I. St-Amand (Éds.), *Nous sommes des histoires : Réflexions sur la littérature autochtone* (pp. 131-149). Mémoire d’encrier.
- Elisapie. (2018). *The Ballad of the Runaway Girl* [Album]. Bonsound.
- Elisapie (Réalisateur). (2023, 19 avril). *Elisapie—Taimangalimaaq (Time After Time) (Official Music Video)* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jUrLFijCNT4>
- Elisapie. (2023). *Inuktitut* [Album]. Bonsound.

- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research (Köln)*, 36(4 (138)), 273–290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Ellis, C. (1999). Heartful Autoethnography. *Qualitative Health Research*, 9(5), 669–683. <https://doi.org/10.1177/104973299129122153>
- Ellis, C. (2009). *Revision: Autoethnographic reflections on life and work*. Left Coast Press.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press.
- Episkenew, J.-A. (2009). *Taking back our spirits: Indigenous literature, public policy, and healing*. University of Manitoba Press.
- Fabian, J. (1998). *Moments of freedom: Anthropology and popular culture*. University Press of Virginia.
- Federici, S. (2014). Accumuler le travail et avilir les femmes. Construire la « différence » dans la « transition au capitalisme ». Dans *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* (pp. 111-235). Entremonde.
- Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), 145-171.
- Fondation Musicaction (Producteur). (2023, 28 novembre). Entrevue—Dans l'univers de Kanen [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=Xo9XaWwY\\_Do](https://www.youtube.com/watch?v=Xo9XaWwY_Do)
- Fontaine, N. (2019). *Shuni*. Mémoire d'encrier.
- Giroux, D. (2020). *L'œil du maître : Figures de l'imaginaire colonial québécois*. Mémoire d'encrier.
- Giroux, D. (2022, 1 novembre). *Théâtre et politique chez Véronique Basile Hébert*. Zone Occupée. <https://zoneoccupee.com/theatre-et-politique-chez-veronique-basile-hebert/>

- Glissant, E. (1990). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- Grignon, C., & Passeron, J.-C. (1989). *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard.
- Grenier, L., & Morrison, V. (1995). Le Terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... ». *Études littéraires*, 27(3), 75-98.  
<https://doi.org/10.7202/501097ar>
- Hernandez, S. (2024). Colonialité impériale et racisme au Québec : Entretien avec Dalie Giroux. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 32, 55-66.
- Hill Collins, P. (2016). L'épistémologie féministe noire (D. Lamoureux, Trad.). Dans *La pensée féministe noire : Savoir, conscience et politique de l'empowerment* (pp. 383-411). Les éditions du remue-ménage.
- Isaac, E., & O'Neil, H. (2024). *Inuktitut*. Bonsound.
- Inuit Tapiriit Kanatami. (2025). *About Canadian Inuit*. Dans *Inuit Tapiriit Kanatami*.  
<https://www.itk.ca/about-canadian-inuit/>
- Jankélévitch, V. (1964). *L'ironie*. Flammarion.
- Johnston, B. H. (1998). *One generation from extinction*. 124-125.  
<https://www.proquest.com/docview/218760344/abstract/8F9C87832EF64EFEPQ/1>
- Kanen. (2023). *Mitshuap* [Album]. Musique Nomade.
- Kilomba, G. (2021). *Mémoires de la plantation—Épisodes de racisme ordinaire* (P. Anacaona, Trad.). ANACAONA.
- Kim, E.-J. A., & Leclaire, S.-L. (2021). "To See Together Without Claiming to Be Another": Stories as Relations, Against One-Direction Mode of Indigenous Stories Travelling. *Engaged Scholar Journal*, 7(1), 86-105. <https://doi.org/10.15402/esj.v7i1.70002>

- Kodjo-Grandvaux, S. (2019, 17 février). *Françoise Vergès : « Les droits des femmes sont devenus une arme idéologique néolibérale »*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/17/francoise-verges-les-droits-des-femmes-sont-devenus-une-arme-ideologique-neoliberale\\_5424588\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/17/francoise-verges-les-droits-des-femmes-sont-devenus-une-arme-ideologique-neoliberale_5424588_3212.html)
- Kovach, M. (2009). *Indigenous methodologies: Characteristics, conversations and contexts*. University of Toronto Press.
- Lamoureux, D. (1999). La posture du fils. Dans *Malaises identitaires : Échanges féministes autour d'un Québec incertain* (pp. 25-51). Les éditions du remue-ménage.
- LaRocque, E. (2018). Décoloniser les postcoloniaux. Dans M.-H. Jeannotte, J. Lamy, & I. St-Amand (Éds.), *Nous sommes des histoires : Réflexions sur la littérature autochtone* (p. 120-129). Mémoire d'encrier.
- Lawyers' Committee for Civil Rights, San Francisco (LCCRSF) (Producteur). (2023, 17 février). Dr. Kimberlé Crenshaw Speech at 2023 MLK Gala [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=9bBitqcxrUE>
- Leroux, D. (2019). *Distorted descent: White claims to indigenous identity*. University of Manitoba Press.
- Les Presses de l'Université de Montréal (Producteur). (2024, 11 juin). Langue(s) en portage. Résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=-iIG\\_ntL9kA](https://www.youtube.com/watch?v=-iIG_ntL9kA)
- Lépine-Blondeau, E. (Animatrice). (2023, 26 décembre). Rattrapage du 26 déc. 2023 : Emmanuelle Pierrot, Marissa Groguhé, Karyne Lefebvre et Kanen [Émission de radio]. *C'est ma tournée*, Radio-Canada OHdio.

- Mailhot, A.-A. (2019). *L' « art pour manger » : Explorations du complexe de l'autonomie alimentaire innue comme mémoire de liberté politique dans les lieux de friction des habitations politiques du Nitassinan* [Université d'Ottawa / University of Ottawa]. <http://hdl.handle.net/10393/39470>
- Martin, K., & Robinson, D. (2016). *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*. Wilfrid Laurier University Press. [https://muse.jhu.edu/pub/219/edited\\_volume/book/48432](https://muse.jhu.edu/pub/219/edited_volume/book/48432)
- McKegney, S. (2018). Stratégies d'engagement éthique : Lettre ouverte aux spécialistes non autochtones des littératures autochtones. Dans M.-H. Jeannotte, J. Lamy, & I. St-Amand (Éds.), *Nous sommes des histoires : Réflexions sur la littérature autochtone* (pp. 94-100). Mémoire d'encrier.
- McKittrick, K. (2021). *Dear Science and Other Stories*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478012573>
- Melançon, J. (2021). L'engagement poétique et politique de Samian. *Voix plurielles : revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)*, 18(2), 52-68. <https://doi.org/10.26522/vp.v18i2.3522>
- Mollen-Dupuis, M. (Animatrice). (2025, 7 juin). Marie-Andrée Gill, la philosophie innue au coeur de son nouveau recueil [Émission de radio]. *Kuei ! Kwe !*, Radio-Canada OHdio.
- Monette-Tremblay, J. (2018). La Commission de vérité et réconciliation du Canada : Une étude de la sublimation de la violence coloniale canadienne. *Revue québécoise de droit international*, 31(2), 103-142. <https://doi.org/10.7202/1068666ar>

- Monture-Angus, P. (2017). Les mots des femmes [Women's Words]: Pouvoir, identité et souveraineté indigène. *Recherches féministes*, 30(1), 15-27. <https://doi.org/10.7202/1040972ar>
- Moreton-Robinson, A. (2015). *The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty*. University of Minnesota Press. <https://muse-jhu-edu.proxy.bib.uottawa.ca/book/40111>
- Morrison, V. (1996). Mediating Identity: Kashtin, the Media, and the Oka Crisis. Dans *Re-situating Identities: The Politics of Race, Ethnicity, and Culture* (pp. 115-136). Broadview Press. <https://doi.org/10.3138/9781442602946-010>
- Musique Nomade (Producteur). (2019, 3 mai). Laura Niquay // Mote Mote (Vidéoclip Officiel) WATCH NOW [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HxNlbQavuHM>
- Musique Nomade (Producteur). (2022, 26 septembre). *Nimueshtaten nete* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YaejmDgHTfQ>
- Musique Nomade (Producteur). (2023). Nouvel Album / Kanen—Mitshuap (teaser) [Vidéo]. YouTube.
- Néméh-Nombré, P. (2024a). Colonialisme de peuplement, colonialisme d'implantation ou comment (ne pas) polir la violence coloniale au Québec. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 32, 67-73.
- Néméh-Nombré, P. (2024b). *Improviser le reste : Études noires, risques poétiques, relationalité décoloniale*. Presses de l'Université de Montréal.
- Niquay, L. (2021). *Waska Matisiwin* [Album]. Musique Nomade.
- Niquay, L. (2024). *Comptines Atikamekw – E aistahiak (Les six saisons)* [Album]. Musique Nomade.

- O'Bomsawin, K. (Réalisatrice). (2022). La réparation (4) [Épisode de télévision]. Dans *Laissez-nous raconter*. TOU.TV. <https://ici.tou.tv/laissez-nous-raconter>
- Pagé, G. (2015). « Est-ce qu'on peut être racisées, nous aussi ? » : Les féministes blanches et le désir de racisation. Dans N. Hamrouni & C. Maillé (Éds.), *Le sujet du féminisme est-il blanc ? : Femmes racisées et recherche féministe* (pp. 82-95). Les éditions du remue-ménage.
- Phelps, T. G. (2004). *Shattered voices language, violence, and the work of truth commissions* (Pennsylvania Studies in Human Rights). University of Pennsylvania Press.
- Pierre, A. (2021). *Empreintes de résistance : Filiations et récits de femmes autochtones, noires et racisées*. Les éditions du remue-ménage.
- Projet des dictionnaires algonquiens. (2015-2025). *Dictionnaire Atikamekw en ligne*. <https://dictionnaire.atikamekw.atlas-ling.ca/#/browse>
- Radio-Canada (Producteur). (2024, 29 septembre). *Alanis Obomsawin : Pionnière | Tout le monde en parle* [Vidéo]. CBC/Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/tele/tout-le-monde-en-parle/site/segments/entrevue/1865421/alanis-obomsawin-documentaire-autochtone-retrospective>
- Radio-Canada Info (Producteur). (2021, 8 avril). Rencontre avec Laura Niquay [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZVBD8KU4Sq>
- Regan, P. (2010). *Unsettling the settler within: Indian residential schools, truth telling, and reconciliation in Canada*. UBC Press. <https://doi.org/10.59962/9780774817790>
- Renaud, N. (2020). L'art au temps du colonialisme au Québec : Le film *Of the North* et la pièce *Kanata*. Dans L. Celis & M. Hébert, *Devoir de mémoire. Perspectives sociales et théoriques sur la vérité, la justice et la réconciliation dans les Amériques* (pp. 45-67). Presses de l'Université Laval. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1h0p0pk>

- Renaud, N. et Salée, D. (2023). L'univers idéologico-politique des peuples autochtones au Québec. *Bulletin d'histoire politique*, 30(3), 130-154. <https://doi.org/10.7202/1101966ar>
- Rifkin, M. (2013). Settler common sense. *Settler Colonial Studies*, 3(3-4), 322-340. <https://doi.org/10.1080/2201473X.2013.810702>
- Rioux, C. (2023, 15 septembre). *Du Led Zeppelin à Salluit : Le journal musical d'Elisapie, version Inuktitut*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2010332/elisapie-quatrieme-album-inuktitut-reprises-succes-led-zeppelin-rolling-stones-blondie-queen-pink-floyd-salluit-nunavik>
- Robinson, D. (2020). *Hungry listening: Resonant theory for indigenous sound studies*. University of Minnesota Press.
- Rodriguez-Lefebvre, R. (Animateur). (2024, 11 juin). Langue(s) en portage. Résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=-iIG\\_ntL9kA](https://www.youtube.com/watch?v=-iIG_ntL9kA)
- Rosenwald, G. C., & Ochberg, R. L. (1992). *Storied lives: The cultural politics of self-understanding*. Yale University Press.
- Ross-Tremblay, P. (2020). *Thou Shalt Forget: Indigenous sovereignty, resistance and the production of cultural oblivion in Canada*. University of London Press. <https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/30563>
- Salle Pauline-Julien (Producteur). (2024, 18 juillet). Je vous entends... Raconter | KANEN [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=keVDg0fvGho>
- Simpson, A. (2014). *Mohawk interruptus: Political life across the borders of settler states*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822376781>

- Simpson, A. (2016). Whither settler colonialism? *Settler Colonial Studies*, 6(4), 438-445.  
<https://doi.org/10.1080/2201473X.2015.1124427>
- Simpson, L. B. (2018). Théoriser la résurgence depuis l'intérieur de la pensée nishnaabe. Dans *Danser sur le dos de notre tortue : Nouvelle émergence des Nishnaabeg* (pp. 37-56). Varia.
- Simpson, L. (2017). *As We Have Always Done : Indigenous Freedom through Radical Resistance*. University of Minnesota Press.
- Sinno, N. (2025). *La Realidad*. P.O.L.
- Sioui Durand, G. (2016). L'onderha. *Inter : art actuel*, 122, 4-19.
- Sioui Durand, Y. (2020). *Okihoüey Atisken, l'esprit des os : Écrits théoriques, poétiques et polémiques*. Presses de l'Université Laval.
- Smith, L. T. (2021). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Bloomsbury Publishing.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? Dans C. Nelson & L. Grossberg (Éds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Macmillan Education.
- Stanton, K. (2011). Canada's Truth and Reconciliation Commission: Settling the Past? *International Indigenous Policy Journal*, 2(3), 1-18. <https://doi.org/10.18584/iipj.2011.2.3.2>
- Stone, L. (1997). *Close to the bone: Memoirs of hurt, rage, and desire*. Grove Press.
- Suomela, T., Chee, F., Berendt, B., & Rockwell, G. (2019). Applying an Ethics of Care to Internet Research: Gamergate and Digital Humanities. *Digital Studies*, 9(1).  
<https://doi.org/10.16995/dscn.302>
- Théâtre Petit Champlain (Producteur). (2022, 24 février). Entrevue avec Laura Niquay [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w1I0DRTuqI0>
- Thuram, L. (2020). *La pensée blanche*. Mémoire d'encrier.

- Todorov, T. (1986). Le croisement des cultures. *Communications (Paris)*, 43, 5-24.
- Tuck, E. (2009). Suspending Damage: A Letter to Communities. *Harvard Educational Review*, 79(3), 409-428. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n0016675661t3n15>
- Tuck, E., & Yang, K. W. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1, 1-40.
- Villeneuve, M. (Animatrice). (2024, 23 septembre). Entrevue avec Elisapie : Son spectacle Uvattini au Chan Centre à Vancouver [Émission de radio]. *Phare ouest*, Radio-Canada OHdio.
- Watts, V. (2013). Indigenous place-thought and agency amongst humans and non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European world tour!). *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2(1), 20-34.
- Whyte, K. (2021). Against crisis epistemology. Dans *Routledge Handbook of Critical Indigenous Studies* (1re éd., Vol. 1, pp. 52-64). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429440229-6>
- Wolfe, P. (2006). Settler colonialism and the elimination of the native. *Journal of Genocide Research*, 8(4), 387-409. <https://doi.org/10.1080/1462352060105624>