

Kanata... appropriation ou effacement ? Kanata: Appropriation or Erasure?

Caroline Nepton Hotte

Number 97, Fall 2019

Appropriation
Appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91460ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nepton Hotte, C. (2019). Kanata... appropriation ou effacement ? / Kanata: Appropriation or Erasure? *esse arts + opinions*, (97), 74–79.

KANATA...

APPROPRIATION OU EFFACEMENT ?

Caroline Nepton Hotte



Un mot te ressemble
Deux mots te parlent
Tu es silence

Muette, tu as tant à dire

Je t'écoute
Tu racontes
Le tambour
Mon cœur
S'inquiète

Parlons-nous.

— Joséphine Bacon, *Un thé dans la tundra/
Nipishapui nete mushuat* (2009)

Il y a une tension dans ce court poème de Joséphine Bacon. Écouter et être écouté. Parler ou être confiné au silence. « Muette, tu as tant à dire. » Ce silence évoqué dans le poème fait écho, selon moi, à un ensemble de processus de colonisation qui s'enchevêtrent au sein des sociétés canadienne et québécoise, à travers des politiques et des institutions comme l'école, les médias, les services de santé et la protection de la jeunesse, et qui ont une incidence sur bien des femmes autochtones, en particulier. L'invitation à échanger est lancée par la poète. Mais est-elle entendue ?

Dès les années 1990, des artistes et des auteur.e.s des peuples autochtones exhortaient les intervenants des milieux artistiques à établir des collaborations, à susciter la participation des Autochtones¹. Beaucoup, aujourd'hui, acceptent, participent à l'échange. Or, si ce message nécessaire a été finalement compris par le dramaturge et metteur en scène Robert Lepage, comme l'a rapporté en avril le journal *La Presse*, lorsqu'il a reçu le prix Artiste pour la paix de 2019², la compréhension ne s'est pas réalisée sans heurt. La collaboration est pourtant une issue favorable pour tout projet artistique qui embrasse et représente les histoires des Autochtones, de leurs imaginaires.

De plus en plus d'Autochtones s'engagent dans l'espace public, notamment dans les médias de masse, et exigent leur juste place. Dans les années 1960 et encore aujourd'hui, ce sont bien souvent les femmes autochtones qui sont à l'origine des mobilisations politiques déterminantes, comme le montrent les

modifications apportées à la Loi sur les Indiens et le mouvement Idle No More, lancé par des groupes de femmes autochtones au Canada (Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean et Nina Wilson) et au Québec (Mélicca Mollen Dupuis et Widia Larivière). Ce sont aussi des femmes qui ont milité pendant des dizaines d'années pour la mise en place de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues ou assassinées en organisant partout au pays des marches et des mobilisations éclair (*flash mobs*). Le sociologue et critique d'art Guy Sioui Durand disait assister aussi à un mouvement d'affirmation particulièrement porté par des femmes artistes autochtones³. À l'instar de ces femmes avant nous, de celles qui nous ont transmis leurs voix et leurs voies, nous avons

1 — Jeannette Armstrong, « The Disempowerment of First North American Native People and Empowerment through their Writing », *Gatherings: The En'owkin Journal of First North American Peoples*, vol. 1 (1990), p. 143-145; et Maria Campbell, Doreen Jensen et coll., *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*, Vancouver, Galerie Publications (Women Artists Monographs), 1992.

2 — Marc Cassivi, « Faire la paix », *La Presse* +, section Arts et être, écran 4, 24 avril 2019, <bit.ly/2X7lr8F>.

3 — Guy Sioui Durand, « L'onderha », *Inter : Affirmation autochtone*, n° 122 (hiver 2016), p. 4-19, <www.erudit.org/fr/revues/inter/2016-n122-inter02349/80412ac/>.

Le message envoyé au *Devoir* était une affirmation des corps politiques autochtones, de leur souveraineté dans les territoires imaginaires des arts vivants, de la place des voix autochtones dans ces espaces de représentation, au Québec et ailleurs.

porté le mouvement de dénonciation de la pièce de théâtre *Kanata* – nous, c'est-à-dire un groupe de quatre femmes autochtones universitaires et artistes formé de Cyndy Wylde, Anishinabeg et étudiante au doctorat à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, de Maya Cousineau-Mollen, poète innue, d'Alexandra Lorange, Atikamekw et étudiante à la maîtrise en droit à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et de moi-même, Caroline Nepton Hotte, d'origine mixte québécoise abénakise-illnue, étudiante au doctorat à l'UQAM, ainsi qu'une vingtaine de signataires qui ont choisi de dénoncer le processus de création artistique de Lepage et Ex Machina.

En amont de la polémique, les informations publiques sur la pièce que nous avions étaient assez sommaires. Celle-ci serait présentée par la troupe du Théâtre du Soleil de Paris. La troupe jouerait à Paris, aux États-Unis et au Québec et nous savions, par nos contacts dans les milieux du théâtre autochtone, notamment dans l'Ouest canadien, qu'aucun Autochtone ne collaborait à la création. En écrivant une lettre ouverte qui a été publiée dans *Le Devoir*⁴ et qui a été signée par une vingtaine d'intervenants culturels des nations autochtones et leurs alliés, nous souhaitions inviter la troupe à la réconciliation. Nous nous sommes concertées en ayant à l'esprit l'idée de « décoloniser » un peu les mentalités afin d'amorcer un dialogue basé sur des valeurs autochtones. Mais dans ce cas, nous demandions à une sommité du milieu théâtral, un homme québécois, et à son équipe de décoloniser leur processus créatif et d'éviter d'exclure nos voix, sur scène ou dans la conception.

Or, la « décolonisation » n'est pas simple et doit d'abord passer par « nous-mêmes », Autochtones. Elle doit commencer par un réapprentissage des cultures, comme le notent l'auteur mohawk Taiaiake Alfred et la professeure nishinaabe Leanne Betasamosake Simpson. Cette dernière utilise le concept de *biskaabiiyang* pour parler de ce que certains nomment « réappropriation culturelle », c'est-à-dire faire les efforts nécessaires pour connaître les langues, les valeurs, les traditions, les légendes, etc., de nos nations. « *Le biskaabiiyang* ne signifie pas

à la lettre un retour vers le passé, mais plutôt une re-création de l'épanouissement culturel et politique du passé afin d'assurer le bien-être de nos citoyens contemporains⁵. » Et puis à cela s'ajoute *aanjigone*, la prudence avant de juger les actions des autres. Ce serait la base pour créer ensuite nos institutions, pratiquer nos activités traditionnelles sur le territoire, participer à nos cérémonies, exercer notre savoir-faire et notre savoir-être, etc.

Si la « réappropriation culturelle » au sens de *biskaabiiyang* et d'*aanjigone* est un mouvement interne de nos collectivités autochtones, elle peut et doit se réaliser de concert avec les citoyens non autochtones, à mon avis. Le concept de résurgence, comme l'écrit Simpson, permet de comprendre les luttes pour la décolonisation : « C'est la poursuite du travail de démantèlement de l'hétéropatriarcat en tant que force dépossédante. Ce projet exige la formation de réseaux de constellations organisatrices de la résurgence radicale en guise d'action directe au sein des normativités écrasantes et contre les forces dépossédantes du capitalisme, de l'hétéropatriarcat et de la suprématie blanche⁶. »

La démarche de notre groupe correspondait à ces réflexions anticoloniales et nous espérions que l'appel soit entendu. Il faut noter que le contexte sociohistorique au Canada était – et est toujours – marqué par le déroulement de deux enquêtes : l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées et la Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec : écoute, réconciliation et progrès, cette dernière émanant des allégations de violence de la part de policiers de la Sûreté du Québec envers des femmes autochtones à Val-d'Or. Deux investigatrices de la lettre, Cyndy Wylde et moi-même, avaient travaillé à l'une ou l'autre de ces enquêtes. Je l'avais entendu souvent de la part des femmes autochtones de l'Ouest : « Pas d'histoire sur nous sans nous. » Mais comment aborder cette demande en art ? Est-ce envisageable ?

De nombreuses questions ont été soulevées dans la lettre au *Devoir* au sujet des valeurs traditionnelles, dans cet esprit de *biskaabiiyang* et dans ce refus de l'effacement du corps

autochtone. Est-ce qu'on a tenté d'établir une collaboration sur scène ou autour du processus de création? Est-ce que la pièce est réalisée dans un esprit de réconciliation, comme le recommande la Commission de vérité et réconciliation? Ariane Mnouchkine et Lepage ont lancé une invitation au groupe de signataires pour organiser une rencontre en juillet 2018. Ils sont venus accompagnés du coauteur de la pièce, Michel Nadeau, et ont rencontré pendant plus de cinq heures une trentaine d'acteurs sociaux et artistes autochtones.

Un aîné mohawk a souhaité la bienvenue à tous lors de la rencontre. Nous avons formé un grand cercle et, selon la tradition de nos communautés autochtones, nous avons passé un bâton de parole afin que chacun ait la possibilité de s'exprimer. En aucun moment le collectif n'a demandé l'arrêt de la pièce. En aucun moment il n'a été question d'appropriation culturelle ou de racisme. Il nous était difficile, avant de connaître le contenu de la pièce, de savoir dans quelle mesure il se serait agi d'appropriation culturelle ou de « racisme ». Nous savions seulement qu'il n'y avait pas de collaboration avec des Autochtones ni de représentation autochtone. S'il y avait eu consultation, elle demeurerait sommaire. Nous considérons que, dans le contexte sociohistorique canadien actuel, le processus de la pièce était problématique. Le collectif a dénoncé le manque d'éthique⁷ et l'absence de coopération avec les Autochtones, particulièrement les femmes, qui sont doublement discriminées. Les explications de Lepage, Nadeau et Mnouchkine ne nous ont pas permis de croire qu'il y aurait eu collaboration à long terme ou que les rencontres avec des Autochtones pour préparer la pièce soient un processus de consultation éthiquement valide en ces temps de réconciliation.

Entre les grands désirs de changements et de réconciliation et les discours des gouvernements, quand vient le temps de la conciliation concrète, en art, certains craignent de perdre leur liberté artistique, liberté soutenue par un système, des institutions en place depuis tant d'années. Dans le cas de *Kanata*, il n'y a pas eu de conciliation. La pièce a été présentée en

décembre 2018, à Paris. Puis les représentations ont été annulées. Outre le retrait des investissements privés dans la pièce, nous ne connaissons pas les détails.

La pièce a été modifiée après notre rencontre et des tableaux (scènes) ont été éliminés. L'équipe a conservé surtout l'histoire de la perception, par une artiste française, du récit des femmes autochtones assassinées dans le Downtown Eastside de Vancouver par le tueur en série Robert Pickton, dont le nom est presque tabou dans l'Ouest. Comme le notait la documentariste de *Ce silence qui tue*, l'Abénakise Kim O'Bomsawin, qui s'est rendue à Paris pour la première, il n'aurait pas été possible de présenter cela au Canada, surtout pas à Vancouver, où la violence du drame est encore très sensible. Et bien que Lepage ait fait un mea culpa en avril 2019 en disant que « la conciliation, ça appartient finalement à des gens comme moi, qui ont les moyens, qui ont les ressources, qui ont la notoriété et l'oreille du public⁸ », il était trop tard. Lepage et les artistes impliqués dans la pièce *Kanata* se voyaient comme des alliés, mais il me semble juste de demander à qui revient la définition du rôle d'alliés des cultures autochtones dans le contexte colonial du Canada.

Le message envoyé au *Devoir* était une affirmation des corps politiques autochtones, de leur souveraineté dans les territoires imaginaires des arts vivants, de la place des voix autochtones dans ces espaces de représentation, au Québec et ailleurs. Reprenant les paroles de la professeure mohawk Audra Simpson, Leanne Betasamosake Simpson affirme que « le corps des femmes autochtones est une cible légale pour ceux qui veulent les tuer, les faire disparaître ou les éliminer parce que nous sommes les signifiants d'un ordre politique qui menace directement la légitimité politique de la colonisation⁹ ». Partant, il serait permis de croire qu'il y aurait ici peut-être autre chose qu'une appropriation culturelle – peut-être une appropriation des corps, des voix et des récits des femmes autochtones. Mais il y a surtout l'élimination du corps des femmes, de leurs voix et voies, de leur souveraineté. Et c'est lorsque les projets artistiques laissent la place aux corps et aux

voix autochtones que le succès de la rencontre est possible, comme cela a été le cas, quelques semaines après qu'a éclaté la controverse de *Kanata*, lors de la présentation de l'opéra de chambre *Chaakapesh, le périple du fripon*, écrit par le compositeur Matthew Ricketts et l'auteur cri Tomson Highway et dirigé par Kent Nagano, avec un récit en trois langues : innu, inuktitut et cri. Et comme l'a si bien dit Florent Vollant : « Un opéra en langue autochtone est une première, surtout avec un récit d'origine autochtone qui est millénaire. On n'a jamais vu ça ! Pour une fois, on s'approprie quelque chose de bien¹⁰ ! » ●

4 — « À propos de "Kanata, épisode 1, la controverse" », lettre d'opinion, *Le Devoir*, 15 décembre 2018, <www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/543673/a-propos-de-kanata-episode-1-la-controverse>.

5 — Leanne Betasamosake Simpson, *Danser sur le dos de notre tortue : La nouvelle émergence des Nishnaabeg*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Regimbald, Montréal, Varia (Proses de combat), 2018, p. 60.

6 — Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 34. [Trad. libre]

7 — Les abus et les recherches passés ont causé de nombreux torts aux Autochtones, notamment aux femmes. De nombreux protocoles de recherche en milieu autochtone ont été publiés au cours des dix dernières années. Ils pourraient servir d'outils de réflexion pour les artistes qui désirent établir des collaborations avec des Autochtones.

8 — Robert Lepage, cité par Marc Cassivi, loc. cit.

9 — Leanne Betasamosake Simpson, op. cit., 2017, p. 115. [Trad. libre]

10 — Stéphanie Vallet, « Chaakapesh, le périple du fripon : Hymne à la réconciliation », *La Presse +*, section Arts, écran 4, 6 septembre 2018, <bit.ly/2X19Enx>.

Kanata: Appropriation or Erasure?

Caroline Nepton Hotte

There is tension in this short poem by Joséphine Bacon. Listening and being heard. Speaking or being condemned to silence. “Mute, you have so much to say.” The silence evoked in the poem, to my mind, echoes a set of colonization processes ingrained in the societies of Canada and Québec, within politics and institutions such as schools, the media, healthcare, and child welfare services—processes that impact Indigenous women, in particular. An invitation to talk has been issued by Bacon. But has it been heard?

Since the 1990s, Indigenous artists and authors have urged stakeholders in art circles to establish collaborations, to encourage Indigenous participation.² Today, many have accepted and are participating in the exchange. Yet although this urgent message was finally understood by playwright and director Robert Lepage, as the newspaper *La Presse* reported in April when he was awarded the 2019 Artiste pour la paix prize,³ the realization did not come about smoothly. Collaboration is nevertheless a favourable outcome of any art-related project that encompasses and represents the stories and imaginaries of Indigenous Peoples.

More and more Indigenous People are engaged in the public space, including the mass media, and demanding their rightful place. Since the 1960s, Indigenous women have often been the instigators of significant political mobilizations, such as the amendments to the *Indian Act* and the Idle No More movement, which was founded by groups of Indigenous women in Canada (Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean, and Nina Wilson) and Québec (Mélicha Mollen Dupuis and Widia Larivière). It is also women who, for many decades, have advocated for the implementation of the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls

by organizing protest marches and flash mobs all over the country. Sociologist and art critic Guy Sioui Durand has noted that Indigenous women artists, in particular, have been the driving force behind a movement of affirmation.⁴ Like these women before us, those who have shared their voices and journeys, we have supported the movement denouncing the play *Kanata*, “we” being a group of four Indigenous women academics and artists—Cyndy Wylde, an Anishinabeg doctoral student at Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue; Maya Cousineau-Mollen, an Innu poet; Alexandra Lorange, an Atikamekw master’s law student at Université du Québec à Montréal (UQAM); and myself, Caroline Nepton Hotte, of mixed Québec Abenaki-Ilnue origin and a doctoral student at UQAM—and around twenty signatories who chose to denounce Lepage and Ex Machina’s creative process.

Prior to this controversy, the public information on the play that we had was rather fragmentary. We knew that it would be presented by the Paris-based company Théâtre du Soleil in France, the United States, and Québec, and we knew, according to our contacts in the Indigenous theatre world, particularly in western Canada, that no Indigenous person had collaborated on its creation. By writing an open letter, signed by around twenty Indigenous cultural representatives and their allies, published in *Le Devoir*,⁵ we wished to invite the theatre company to work toward reconciliation. With the idea of “decolonizing” attitudes firmly in mind, we made concerted efforts to initiate a dialogue based on Indigenous values. In this case, we were demanding that a leading figure in the theatre world—a Québec man—and his team decolonize their creative process and avoid excluding our voices, on stage or in the creative process.

One word resembles you
Two words speak to you
You are silence

Mute, you have so much to say

I listen to you

You tell

Of the drum

My heart

Is uneasy

Let us talk

—Joséphine Bacon, *A Tea in the Tundra: Nipishapui Nete Mushuat*.¹

Yet “decolonization” is not simple and must first be addressed by “ourselves,” Indigenous Peoples. It must begin with a relearning of cultures, as Mohawk author Taiaiake Alfred and Nishinaabe professor Leanne Betasamosake Simpson state. The latter uses the concept of *biskaabiiyang* to discuss what some call “cultural reappropriation”: to make the necessary efforts to understand the languages, values, traditions, legends, and other aspects of our nations. “Biskaabiiyang does not literally mean returning to the past, but rather re-creating the cultural and political flourishing of the past to support the well-being of our contemporary citizens.”⁶ Added to this is the concept of *aanjigone*: prudence before judging others’ actions. This would be the basis for creating our institutions, practising our traditional activities in our territory, participating in our ceremonies, drawing on our knowledge and know-how, and so on.

If “cultural reappropriation,” in the sense of *biskaabiiyang* and *aanjigone*, is an internal movement of our Indigenous communities, to my mind, it could and must also be achieved in concert with non-Indigenous citizens. The concept of resurgence, as Simpson writes, helps people understand our battles for decolonization: “[The Radical Resurgence Project] continues the work of dismantling heteropatriarchy as a dispossessive force. It calls for the formation of networks of constellations of radical resurgent organizing as direct action within grounding normativities and against dispossessive forces of capitalism, heteropatriarchy, and white supremacy.”⁷

Our group’s approach was aligned with these anticolonial reflections and we hoped that our voices would be heard. It’s important to remember that the socio-historical context in Canada was—and still is—marked by the undertaking of

If “cultural reappropriation,” in the sense of *biskaabiiyang* and *aanjigone*, is an internal movement of our Indigenous communities, to my mind, it could and must also be achieved in concert with non-Indigenous citizens.

two inquiries, the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls and the Public Inquiry Commission between Indigenous Peoples and certain public services in Québec: listening, reconciliation, and progress, the latter arising from allegations of violence by Sureté du Québec police officers against Indigenous women in Val-d’Or. Two authors of the letter, Cyndy Wylde and myself, had each worked on one of these inquiries. I had heard Indigenous women from western Canada often say, “No story on us, without us.” Yet how should we address this demand in art? Is it feasible?

Numerous questions were raised in the letter to *Le Devoir* on the subject of traditional values, in the spirit of *biskaabiiyang* and in the refusal to accept the erasure of Indigenous bodies. Did we attempt to collaborate on stage or in the creative process? Was the play produced in a spirit of reconciliation, as recommended by the Truth and Reconciliation Commission? Ariane Mnouchkine and Lepage invited the group of signatories to meet in July 2018. They were accompanied by co-author of the play Michel Nadeau and met for over five hours with around thirty Indigenous social representatives and artists.

A Mohawk elder welcomed everyone to the meeting. We formed a large circle, and, following Indigenous tradition, used a talking stick to give all participants the opportunity to express themselves. At no point did the collective demand that the play be stopped. At no time was there any question of cultural appropriation or racism. Before knowing the content of the play, it was difficult for us to understand whether there had been any cultural appropriation or “racism.” We knew only that there had been no collaboration with Indigenous Peoples or any form of Indigenous representation; if there had

been any consultation, it was brief. We believed that, in the current Canadian socio-historical context, the creative process of the play was problematic. The collective denounced the lack of ethics⁸ and the absence of cooperation with Indigenous People, particularly women, who are doubly discriminated against. The explanations by Lepage, Nadeau, and Mnouchkine didn’t convince us that there had been any long-term collaboration or that meetings with Indigenous People to prepare the play were an ethically viable process of consultation in this time of reconciliation.

Between a profound desire for change and reconciliation and government discourse, when the time comes for concrete conciliation, in art, some fear that they will lose their artistic freedom, a freedom facilitated by a system and institutions that have been in place for so many years. In the case of *Kanata*, there was no conciliation. The play was presented in Paris in December 2018; further performances were cancelled. Apart from the fact that private funding for the play was withdrawn, we know no other details.

The play was modified following our meeting and certain scenes were eliminated. The team had, above all, preserved the historical perception, by a French artist, of the story of Indigenous women murdered in Vancouver’s Downtown Eastside by serial killer Robert Pickton, whose name is still almost taboo in western Canada. As Abenaki filmmaker Kim O’Bomsawin, who made the documentary *Ce silence qui tue*, noted after she went to Paris for the premiere, it wouldn’t have been possible to present the play in Canada—especially not in Vancouver, where the violence of the tragedy is still very much alive in people’s minds. Even though Lepage issued a *mea culpa* in April 2019, saying that “conciliation requires action by people like me, who have the means, the resources, the renown, and the ears of the public,”⁹ it was too late. Lepage and the artists involved in *Kanata* considered themselves allies of Indigenous cultures, yet it seems only right to ask who should define the role of allies in Canada’s colonial context.

The message sent to *Le Devoir* was an affirmation of Indigenous political bodies, of their sovereignty in the imaginary territories of the performing arts, and of the rightful place of Indigenous voices in these performance spaces, in Québec and elsewhere. Reaffirming a point made by Mohawk professor Audra Simpson, Leanne Betasamosake Simpson asserts that “the bodies of Indigenous women are legal targets for death, disappearance, and elimination because we are signifiers of a political order that is a direct threat to the political legitimacy of settlement.”¹⁰ As a last point, there’s reason to believe that something other than cultural appropriation is at play here—perhaps an appropriation of the bodies, voices, and stories of Indigenous women. But, above all, there is an elimination of women’s bodies, voices and journeys, and sovereignty. And it’s when art projects make space for Indigenous bodies and voices that gauging the success of

the meeting is possible, as was the case when, several weeks after the *Kanata* controversy, the chamber opera *Chaakapesh, le périple du fripon*, written by composer Matthew Ricketts and Cree author Tomson Highway, and directed by Kent Nagano, was presented with a narrative in three languages: Innu, Inuktitut, and Cree. Florent Volland, who translated *Chaakapesh* into Innu, expressed it well: “An opera in Indigenous languages is a first, especially with a thousand-year-old Indigenous narrative. We’ve never seen that before! For once, we’ve appropriated something well!”¹¹

Translated from the French by Louise Ashcroft

1 — *A Tea in the Tundra: Nipishapui Nete Mushuat*, trans. Donald Winkler (Markham, ON: Bookland Press, 2017), 72.

2 — Jeannette Armstrong, “The Disempowerment of First North American Native People and Empowerment through Their Writing,” *Gatherings: The En’owkin Journal of First North American Peoples* 1 (1990): 143–45; Maria Campbell, Doreen Jensen, and Joy Asham Fedorick, *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*, Galerie Women Artists’ Monographs no. 11 (North Vancouver: Galerie Publications, 1992).

3 — Marc Cassivi, “Faire la paix,” *La Presse +*, Arts et être section, screen 4, 24 April 2019, <https://bit.ly/2X7lr8F>.

4 — Guy Sioui Durand, “L’onderha,” *Inter: Affirmation autochtone*, no. 122 (winter 2016): 4–19, www.erudit.org/fr/revues/inter/2016-n122-inter02349/80412ac/.

5 — “À propos de ‘Kanata, épisode 1, la controverse,’” opinion letter, *Le Devoir*, 15 December 2018, www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/543673/a-propos-de-kanata-episode-1-la-controverse.

6 — Leanne Betasamosake Simpson, *Dancing on our Turtle’s Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence and a New Emergence* (ARP Books: Winnipeg, 2011), 51.

7 — Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 34.

8 — Past abuses and research have caused immense harm to Indigenous People, especially to women. Numerous research protocols in the Indigenous community have been published over the past decade. They could serve as a valuable source of reflection for artists wishing to collaborate with Indigenous Peoples.

9 — Robert Lepage, quoted in Cassivi, “Faire la paix” (our translation).

10 — Simpson, *As We Have Always Done*, 115.

11 — Quoted in Stéphanie Vallet, “*Chaakapesh, le périple du fripon* : Hymne à la réconciliation,” *La Presse +*, Arts section, screen 4, 6 September 2018, <https://bit.ly/2X19Enx>.