

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

La langue et l'invisible

Chloé Gagné Dion and Marie Parent

Number 321, Fall 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89405ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagné Dion, C. & Parent, M. (2018). La langue et l'invisible. *Liberté*, (321), 57–60.

Tous droits réservés © Chloé Gagné Dion, Marie Parent, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La langue et l'invisible

Entretien avec Émilie Monnet

CHLOÉ GAGNÉ DION ET MARIE PARENT

De père français et de mère anishinaabe, Émilie Monnet grandit entre l'Outaouais et la Bretagne. Formée en sciences sociales en Europe, elle travaille d'abord au sein d'organisations de femmes autochtones à travers les Amériques ainsi que pour les Nations Unies au Brésil. Cet engagement la conduira peu à peu à développer sa pratique artistique.

Émilie Monnet se tourne d'abord vers les arts médiatiques, puis participe au programme d'interprétation pour Autochtones mis sur pied par Ondinnok en partenariat avec l'École nationale de théâtre du Canada, tout en continuant de s'impliquer auprès de femmes judiciarisées et des jeunes Autochtones. En 2011, elle fonde les Productions Onishka, où elle crée plusieurs œuvres en collaboration avec des artistes d'origines et de disciplines diverses. Actrice, performeuse, auteure et metteuse en scène, Émilie Monnet travaille activement à la diffusion de la création autochtone.

Après avoir joué l'an dernier sur les planches du Théâtre d'Aujourd'hui dans *Le Wild West Show* de Gabriel Dumont, Émilie Monnet y amorce en 2018 une résidence d'artiste pour trois ans. En octobre prochain, elle présentera *Okinum* à la salle Jean-Claude-Germain, un spectacle « construit comme une prophétie ».

Liberté a rencontré l'artiste et programmatrice.

En 2016, tu as fondé Scène contemporaine autochtone (SCA), une plateforme de diffusion et de réflexion qui constitue une précieuse fenêtre sur la création autochtone dans les arts vivants. Peux-tu nous raconter la genèse de cet événement et nous parler de ses différentes incarnations ?

ÉMILIE MONNET – Je jonglais depuis un moment avec l'idée de lancer un festival qui permettrait de faire connaître les artistes autochtones qui ont une pratique interdisciplinaire, quand le OFFTA m'a invitée à occuper un espace au sein de sa programmation pour réaliser ce projet. Pour cette première édition, je voulais mettre en valeur les artistes autochtones à l'avant-garde des arts vivants. La programmation a été placée sous le signe de la rencontre : rencontre entre artistes provenant de différentes nations et de différentes disciplines, entre Autochtones et allochtones. L'attention médiatique suscitée par l'événement m'a confirmé qu'il y avait un intérêt pour ces voix. Le public était au rendez-vous.

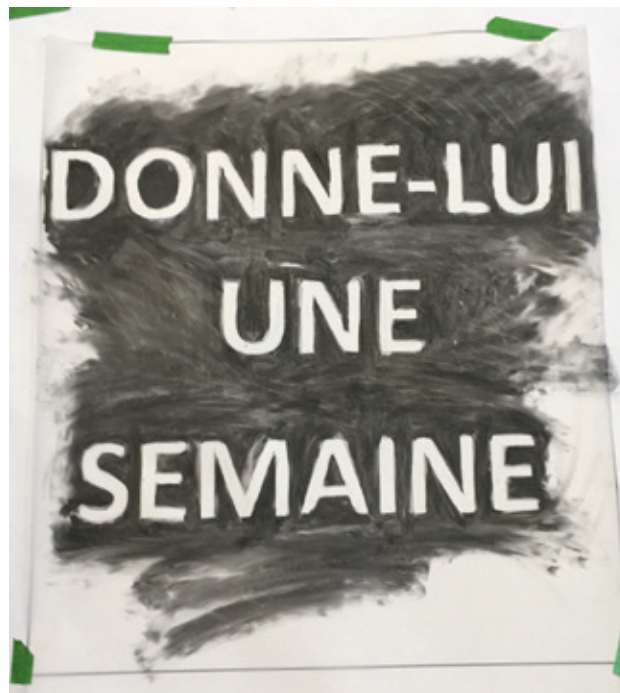
J'hésite à définir SCA comme un festival, car je suis encore en train de préciser son identité. Pour le moment, j'utilise l'expression « plateforme ou manifestation artistique et critique ». J'aime l'idée que ce soit un espace où engager des conversations à propos d'enjeux touchant les artistes autochtones dans le milieu des arts vivants. Comment l'art peut-il être un véhicule pour transformer la société ? Pour transformer la façon dont sont perçues les luttes et les réalités autochtones ? Avant tout, j'aime provoquer des rencontres, créer des espaces pour des collaborations, parfois inusitées, surprenantes. À plus long terme, elles vont permettre de bâtir une communauté plus forte d'artistes, mais aussi de créer des ponts entre les communautés autochtones francophone et anglophone, qui restent deux mondes encore assez séparés.

Une année sur deux, l'événement prend l'allure d'un festival permettant d'inventer une forme différente l'année suivante, davantage de l'ordre de l'échange et de la réflexion critique. Par exemple cette année, j'ai imaginé des



Rencontres de créateurs autochtones, qui ont été présentées en partenariat avec le Festival TransAmériques (FTA). Je souhaite avant tout que le dispositif reste flexible. Je trouve important de bâtir sur mes relations à l'international, développées dans le cadre de mes expériences professionnelles passées, en particulier avec le reste des Amériques. Je collabore d'ailleurs régulièrement avec des artistes de la Colombie et, en mars 2017, à la suite d'une invitation à présenter une mouture de mon prochain spectacle en Amérique du Sud, j'ai eu l'idée d'y organiser une version réduite de SCA en tournée. Avec deux autres artistes autochtones et francophones du Québec, Marie-Céline Charron, danseuse aux cerceaux, et Meky Ottawa, artiste en arts visuels et médiatiques, nous sommes allées à Buenos Aires échanger et collaborer avec des artistes autochtones du Paraguay et d'Argentine. Ces échanges internationaux sont riches.

Je pense aussi qu'il faut pouvoir se former au contact d'autres artistes autochtones établis. Dans notre communauté montréalaise d'artistes autochtones, nous n'avons presque jamais d'occasion de rencontrer ces artistes expérimentés dont la pratique est teintée par leur compréhension intime des effets du colonialisme sur le corps et sur la transmission des savoirs. Ils jettent un autre regard sur la création, soulèvent d'autres types de questions et partagent un langage artistique qui découle d'une tradition différente. C'est pour cette raison que pour l'édition de SCA 2018, nous avons invité la chorégraphe maorie Victoria Hunt à guider les Rencontres de créateurs autochtones. Ce sont dix créateurs francophones et anglophones du Québec et de l'Ontario qui ont pris part aux Rencontres et, pendant huit jours, nous avons fouillé ensemble le thème de la représentation et de l'auto-représentation. Le soir, nous voyions des spectacles et échangeions, et le matin, nous travaillions en atelier. Une « conversation performative », résultat de ces réflexions et de ces explorations en



studio, était présentée à la toute fin des Rencontres et ouverte au public en mai dernier.

Il y a encore trop peu d'artistes autochtones qui ont accès à la scène au Québec. Il faut des ressources pour que ces voix-là puissent émerger et prendre de l'assurance. Par exemple, au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), il n'y a pas de programme de subventions particulier pour les artistes autochtones à l'heure actuelle, même si des pourparlers sont en cours. Le Canada anglais est plus en avance sur ce plan. Depuis peu, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) à Montréal a créé un programme d'émergence théâtrale autochtone, mais il y a encore beaucoup de chemin à parcourir. Plus on dispose de ressources pour créer, plus on peut peaufiner notre travail et arriver à des propositions fortes. Et ça ne concerne pas seulement les auteurs. Idéalement, j'aimerais engager un directeur technique qui soit autochtone, un concepteur d'éclairage qui soit autochtone. On a besoin d'initiatives et de moyens pour développer tous les métiers de la scène.

Tu as aussi eu l'occasion de développer et de partager ton travail dans le cadre de Scène contemporaine autochtone. Comment cette plateforme te permet-elle de mettre en jeu tes propres préoccupations artistiques ?

Au printemps 2017, la troisième édition de SCA faisait partie de la programmation officielle du 375^e anniversaire de Montréal. J'y ai présenté un projet avec l'artiste Lara Kramer, une installation performative intitulée *This Time Will Be Different (TTWBD)*, qui portait sur la Commission de vérité et réconciliation, et plus particulièrement sur la marchandisation de la réconciliation. On voulait aborder le « cycle infernal » de l'histoire canadienne : le gouvernement crée des commissions d'enquête sur les peuples autochtones, prononce de belles paroles, investit dans la recherche de solutions, mais ne passe pas à l'action.

Lara et moi avons acheté plein d'exemplaires du rapport de la Commission. La performance s'ouvrait sur Joy Blacksmith, 7 ans, qui déchire le livre page par page, jusqu'à ce que son

frère, Jayden, 10 ans, arrive et vient les coller par terre. Il s'agissait de créer l'image d'un cimetière, en référence aux fosses communes retrouvées à travers le Canada; tellement d'enfants sont disparus dans les pensionnats. L'image des deux enfants qui font ces actions-là est très forte.

Sur scène, il y avait aussi leur grand-mère, Glenna Matoush, une formidable artiste visuelle de 73 ans. La performance rendait hommage à sa résilience, elle-même ayant vécu directement l'expérience des pensionnats indiens. À la fin de la performance, Glenna se levait et, aidée de ses petits-enfants, trempait sa canne dans un pot de peinture noire et se mettait à tracer des lettres sur notre décor installé par terre, comme si c'était un énorme canevas: *God too was a victim*. Il y avait quelque chose de puissant dans ce geste. On a tous ressenti que cette expérience artistique contribuait en quelque sorte au processus de la guérison.

Dans cette performance, on était donc quatre générations affectées par les pensionnats indiens. On voulait montrer comment tout ça se perpétue au fil des générations et, en plus, réfléchir au

processus d'audiences publiques mis en place par la Commission. À travers l'art, on transmet notre histoire, mais d'une manière positive, bien moins traumatisante que devant une commission d'enquête qui nous demande de comptabiliser les sévices subis, d'exposer nos blessures dans le but de déterminer quelle sera la compensation monétaire. La présentation de *TTWBD* a généré toutes sortes de conversations qui n'auraient peut-être pas eu lieu autrement. C'est ce type de rencontres artistiques et de conversations avec le public que j'essaie de promouvoir avec *Scène contemporaine autochtone*.

Ces réflexions sont-elles bien accueillies par le public québécois ? Est-ce que ton propos choque parfois ou, du moins, dérange ? Est-ce que tu te sens projetée malgré toi dans l'arène politique ?

Ça dépend. On pourrait poser la question à l'envers. Tu sais, c'est moi qui suis choquée quand un Québécois dit qu'on est dans la même situation: « Nous aussi

on est colonisés. » Oui, il y a eu une oppression envers les Canadiens français et la langue française, mais ce n'est pas la même chose ! Ou bien quand un Québécois dit qu'il est « pure souche » par rapport aux nouveaux arrivants... Aux dernières élections au Québec, aucun parti à part Québec solidaire n'a parlé des questions qui touchent les Autochtones. Aucune politique n'existe à l'heure actuelle pour protéger les langues autochtones. Ces réalités-là ne sont pas présentes dans l'imaginaire collectif. L'invisibilité perdure. Si mon travail contribue à créer davantage d'espaces pour que ces prises de conscience et ces conversations aient lieu, tant mieux.

J' imagine que c'était la même chose au Québec pendant la Révolution tranquille. Prendre sa place en français, haut et fort, c'était un acte politique. Là, c'est à notre tour de prendre notre place, de nous réapproprier nos langues, nos pratiques, nos traditions. Ça a été trop longtemps le contraire, des Occidentaux qui pigeaient dans les savoirs traditionnels, se les réappropriaient et les dénaturaient en les mélangeant à d'autres choses...

Je pense qu'en général, la pratique des artistes autochtones est très politisée. Juste le fait d'avoir une voix, de prendre sa place, c'est un geste politique en soi. Ces artistes ont un regard sur le monde dans lequel on vit et offrent une autre perspective sur notre histoire commune et sur notre futur possible. Par contre, les identités sont multiples et il existe une diversité au sein même des communautés autochtones. Pour ma part, je n'aime pas les étiquettes.

Dans ta propre pratique artistique, le thème de l'identité tient une place importante. Comment cette question s'inscrit-elle dans ton travail ?

Mon questionnement sur l'identité se traduit de plus en plus dans une réflexion sur la place des langues. La pièce *Okinum* sur laquelle je travaille actuellement est



en trois langues: le français, l'anglais et l'anishinaabemowin. J'ai un pied dans chacune de ces trois cultures, alors c'était naturel pour moi de travailler dans ces langues.

Je fais tout un travail d'apprentissage de l'anishinaabemowin en parallèle de ma démarche de création pour tenter de me réapproprier la langue maternelle de mon grand-père. Ma mère ne le parle pas; moi non plus, mais je suis en train de l'apprendre. C'est difficile de progresser, car il n'y a pas beaucoup de personnes avec qui le pratiquer ici, à Montréal. Il y a quatre ans, nous avons créé un petit groupe d'apprentissage de la langue. On était toutes des femmes anishinaabeg de différentes communautés, et on se rencontrait chaque semaine avec notre professeure Véronique Thusky. Apprendre cette langue vient me chercher de manière très profonde. D'abord parce que les langues autochtones sont tellement riches et imaginées, et qu'il y a plein de mots-concepts qui déploient une philosophie de la vie, qui te renseignent sur ta place dans l'univers. En français, il faudrait toute une phrase pour traduire le sens d'un seul mot. Percevoir le monde, ça passe beaucoup par la langue. L'anishinaabemowin a une structure grammaticale différente, qui porte en elle une autre façon de penser. Ce n'est pas pour rien que les politiques coloniales d'assimilation ont tenté par tous les moyens de faire disparaître les langues autochtones. Quand tu éradiques la langue, tu coupes la connexion avec tout son système de pensée, avec une conception du monde et avec le territoire où ces langues sont nées. Il y a des mots qu'on n'utilise plus et qui seront peut-être voués à disparaître parce que c'est une langue qui est liée à un mode de vie en forêt. Quand on commence à apprendre une langue autochtone, on est confrontés directement à la violence de ces politiques, à cette absence de transmission, parce qu'on constate à quel point c'est difficile de se réapproprier une langue quand on n'est pas entouré de ceux et celles qui la parlent. C'est bouleversant.

Cet apprentissage de l'anishinaabemowin vient donc alimenter ta démarche pour la création d'*Okinum*. Comment cela se passe-t-il concrètement ?

Je continue les cours avec Véronique Thusky et ma pratique artistique est devenue pour moi un moyen d'apprendre la langue. *Okinum* veut dire « barrage », comme un barrage de castor. C'est une réflexion autofictionnelle sur les barrages intérieurs à partir d'un rêve récurrent d'un castor que je fais. Comme l'anishinaabemowin est une langue très imaginée, ça me conduit à transmettre mes idées de manière visuelle. En travaillant dans trois langues, je me rends compte que c'est comme si les langues se logeaient à différents endroits dans le corps, dans la psyché. Elles permettent d'exprimer des choses différentes.

Parce que les langues autochtones ont été effacées, on ne les entend pratiquement nulle part ici, à Montréal. Je m'interroge sur la manière de faire entendre l'anishinaabemowin dans mon spectacle et cherche à créer une expérience immersive pour les spectateurs, pour qu'ils soient enveloppés par la langue, qu'ils ressentent son existence et sa musicalité. J'ai effectué beaucoup d'enregistrements sonores du castor, et, sur scène, j'explore le dialogue entre la voix animale et la voix parlée en anishinaabemowin, comment elles se répondent. Retrouver sa capacité de parler une langue autochtone, c'est peut-être aussi retrouver la possibilité de communiquer avec les animaux.

De plus en plus, mon travail se concentre sur la création d'environnements immersifs. Et si la technologie m'interpelle, c'est parce que j'y perçois la possibilité de « visibiliser » l'invisible, la face cachée du monde visible. Le travail avec le son et la vidéo peut exprimer cet autre versant. Le défi, c'est de s'assurer que la technologie soit intégrée de manière organique, qu'elle soit elle-même invisible.

L'héritage anishinaabe influence-t-il autrement ton travail ? Est-ce que ça se joue sur ce plan de l'invisible dont tu parles ?

Dans mon travail de création, je cherche toujours à nourrir ces relations avec l'invisible. Mon terreau premier, ce sont mes rêves et mon histoire personnelle, familiale. Je pars le plus souvent de moi, de ma propre réalité, mais je travaille aussi à nourrir le lien avec mes ancêtres et à respecter les protocoles, les façons de faire autochtones. Dans cet esprit, les consultations avec les aînés et les membres des différentes communautés concernées par le projet viennent toujours enrichir les processus de recherche et de création. Elles permettent de favoriser la transmission, de vérifier des choses, et de décider ensemble de ce qui peut être montré dans un contexte de représentation artistique ou pas. Il y a des chants que je ne reproduirais jamais sur scène parce qu'ils n'appartiennent pas à l'espace scénique, ils sont intimes et gardent leur pouvoir en le restant. La représentation artistique peut parfois s'apparenter au rituel dans le sens où elle peut être cathartique, transformatrice, mais dans mon travail, je suis plutôt intéressée à transposer un esprit, une énergie, et à exprimer un rapport au monde. **L**

♦ Après avoir été critique de théâtre, **Chloé Gagné Dion** travaille comme conseillère dramaturgique en théâtre et en danse.

♦ **Marie Parent** est membre du comité de rédaction de *Liberté*.

À propos des trois œuvres de Hannah Claus

« Je me souviens » (semaine 16), dans le cadre de son exposition *Fenêtres qui parlent*, été 2017. Le texte pour cette œuvre provient d'un article sur le site de Radio-Canada dans lequel Bernice Catcheway cite la réponse d'un agent de police lors de la disparition de sa fille, Jennifer Catcheway (disparue en 2008).