

## Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations

Sarah Henzi

Volume 35, Number 2, 2010

URI: [https://id.erudit.org/iderudit/scl35\\_2art05](https://id.erudit.org/iderudit/scl35_2art05)

[See table of contents](#)

Publisher(s)

The University of New Brunswick

ISSN

0380-6995 (print)

1718-7850 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Henzi, S. (2010). Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 35(2), 76–94.

# Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations

SARAH HENZI

DANS LEUR OUVRAGE *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, Bruce Ziff et Pratima Rao déterminent un champ d'analyse qui permet de traiter de la question de l'appropriation culturelle, c'est-à-dire l'acte de « prendre — d'une culture qui n'est pas la sienne — la propriété intellectuelle, les expressions ou artefacts culturels, l'histoire et les connaissances » (24)<sup>1</sup>. L'acte de prendre est dérogatoire. Il déforme le plus souvent la signification ou le dessein initial de ce qu'on s'approprie, c'est-à-dire tout ce qui concerne le sentiment d'identité et le sentiment d'appartenance d'un individu ou d'une communauté à une culture particulière : d'abord et avant tout, selon moi, la langue. Plus précisément, la langue comprise comme une trouée, comme un espace ouvert à la renégociation, dans lequel la résistance peut prendre forme et procurer une libération notamment au moyen du silence, de la non-parole, de la permutation de codes et de la traduction, révélant les jeux de langage propres à toutes les langues, qu'il s'agisse de l'anglais, du français, du cri, de l'innu, etc., et la nature performative de chacune. Ainsi, du point de vue de cette forme particulière d'engagement collaboratif qui s'opère entre les différentes langues que l'on retrouve dans les œuvres littéraires des Premières nations, j'entends par la « réappropriation de la langue » une stratégie résolue de lutte contre la complicité et la coercition, ainsi qu'un outil visant une décolonisation transformative. Au sein du processus de décolonisation se trouve aussi un projet pédagogique : le mode d'intervention, ou la stratégie de réappropriation, témoigne du dévoilement et de l'exploration d'une méthodologie, d'un discours collaboratif en émergence qui vise à démystifier les postulats antérieurs et les attentes discursives, et à dénoncer comment différents systèmes d'exploitation et différentes stratégies de répression convergent. Ainsi, la langue, en tant que trouée, devient un point de rencontre, un carrefour à partir duquel il est possible d'amorcer le dialogue, au-delà des divisions linguistiques.

## La réappropriation de la langue

En matière de langue, Jean-Jacques Lecercle indique, dans son ouvrage *The Violence of Language*, que « s'approprier [...] c'est aussi détruire » (238)<sup>2</sup>. La production d'une génération d'« Indiens » parlant anglais<sup>3</sup> se devait d'être la solution au « problème indien » tel que défini par Duncan Campbell Scott (Neu et Therrien 99). Ce faisant, on créa et imposa l'image de l'« Indien disparaissant » (« *vanishing Indian* »), conjuguée à la violence physique et psychologique des pensionnats, au confinement dans les réserves et à la négation des droits civils. Par conséquent, écrit l'auteur anishinaabe Gerald Vizenor, « on simula que l'indien était une absence, qu'il était sans lieu » (*Postindian Conversations* 85)<sup>4</sup>. Cette figure historique « préférée », cette image vide, cette historisation de l'absence se doit, selon nous, d'être remise en question, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Cette remise en question est un acte déterminé de réclamation et de réécriture, amorcé par ceux que Vizenor appelle les « post-indiens », les auteurs mêmes de la survivance<sup>5</sup>.

Malgré la reconnaissance tardive d'un large corpus littéraire produit par les Premières nations au Québec, le réseautage actif — entamé et ardemment soutenu par les artistes qui s'en font sans cesse les promoteurs — est un autre facteur qui vient accroître le potentiel et la crédibilité du travail progressif de réclamation et de réécriture qui émane des communautés et y est accompli, et qui s'étend au-delà des frontières. De nombreuses activités culturelles attestent de ce « *networking* » collaboratif : les œuvres cinématographiques d'Alanis Obomsawin; le documentaire *Le peuple invisible*, de Richard Desjardins; le festival annuel Présence autochtone, qui a lieu depuis 1990 à Montréal et qui favorise la rencontre de nombreux artistes autochtones de par le monde; le projet Yawenda pour la revitalisation de la langue huronne-wendat; et la formation de la Coalition pour les droits des autochtones au Québec<sup>6</sup>. Du point de vue littéraire, nous pourrions encore citer l'anthologie rassemblée par Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec*, distribuée dans les écoles des communautés et dans les centres d'amitié partout au Québec. Cette anthologie a suscité l'intérêt des non-Autochtones pour ce champ littéraire produit au seuil de leurs portes. Et enfin, la collection *Aimititau! Parlons-nous!* (2008), dirigée par Laure Morali, qui réunit un éventail d'artistes et d'écrivains, autochtones et non autochtones, et qui dévoile leurs correspondances, en prose et en poésie.

Ainsi, les écrivains et les universitaires, autochtones et non autochtones, œuvrent pour une nouvelle méthodologie d'« interprétation et d'analyse littéraires » (Ruffo 8) — méthodologie que j'entrevois comme radicale —, renforcée par une pédagogie critique et une recherche collaborative. Selon l'auteure okanagan Jeannette Armstrong, « il s'agit de la collaboration en tant que système d'organisation » (« Let Us Begin » 7)<sup>7</sup>. Cette nouvelle pratique vise la remise en question des discours institutionnels antécédents, dont les conséquences ont été, entre autres, le compartimentage des littératures amérindiennes et la catégorisation de leurs auteurs comme « indiens » (au sens de Vizenor), un terme qui est fondé sur la nostalgie et la mélancolie et qui fait référence à la fin, à la disparition, à l'absence. En revanche, grâce à la réappropriation d'une telle terminologie coloniale et à l'émergence d'un nouveau discours critique, l'étude des littératures amérindiennes se dirige vers la recherche collaborative et collective. En conséquence, la recherche littéraire traditionnelle dans laquelle les littératures amérindiennes furent subsumées aux champs d'étude des littératures américaine, canadienne ou québécoise se trouve délogée de sa zone de confort et se voit propulsée dans une zone liminale, soit une zone dans laquelle ces littératures s'affirment et se distinguent comme discipline littéraire à part entière.

Au vu de ce qui précède, nous entendons par « réappropriation » une stratégie d'intervention dans le dévoilement, le démêlement et l'exploration d'un discours collaboratif en émergence dans lequel la langue devient un lieu partagé de renégociation et de résistance. L'acte de réappropriation va au-delà de l'appropriation, de la resignification ou de la réclamation en ce sens qu'il s'agit d'un processus de récupération d'une part et, d'autre part, d'un acte déterminé de résistance. Comme le signale l'écrivain choctaw-cherokee Louis Owens, en reprenant possession de la langue et de la terminologie coloniales, on y impose « le fardeau de notre propre expérience [...] [car] la seule façon de se faire réellement entendre, c'est de les [les non-Autochtones] faire lire selon nos termes, bien que dans la langue du colonisateur »<sup>8</sup> (xiii, 7). Il s'agit d'une analyse de la langue coloniale, imposée à l'origine dans les écoles comme seul moyen « approprié » de communiquer. Cette étude explore les souches de la langue et veut susciter une meilleure compréhension de son fonctionnement. Ainsi, la langue devient un instrument de prise en charge dans un but précis de réclamation. L'auteure métisse Maria Campbell décrit de façon similaire son rapport à la langue anglaise :

« Lorsque j'écrivais, je trouvais toujours que l'anglais me manipulait. Mais après avoir compris mes propres rythmes, la langue de mon peuple, l'histoire de la tradition orale, [...] j'ai pu manipuler la langue. Et à partir du moment où j'ai pu manipuler l'anglais, j'ai ressenti une libération personnelle » (10)<sup>9</sup>. Ce qui découle de cette libération est une distanciation par rapport à un mode purement réactif, et l'évolution dans un lieu discursif proactif, un lieu stratégique de résistance positive et de pouvoir transformationnel.

Par contre, la question suivante se pose : Comment parvient-on à ce lieu stratégique proactif par l'intermédiaire de la langue même qui, à l'origine, est responsable de la diminution, de l'effacement et du silence? Certains auteurs amérindiens ont envisagé de ne point écrire en anglais ou en français, mais seulement dans leur langue maternelle. À titre d'exemple, l'Institut Tshakapesh à Uashat-Maliotenam (Sept-Îles) publie chaque année des ouvrages uniquement en innu. Ce choix est, bien entendu, une prise de position déterminée. Or il implique aussi une restriction draconienne du lectorat. Pour plusieurs auteurs, il serait impossible d'abandonner complètement l'anglais ou le français. Ce qui importe, c'est l'usage que l'on fait des mots anglais ou français. Cet usage doit découler de sa propre vision du monde, ce qui implique que les possibilités de renégociation de la langue sont quasi infinies. Par exemple, certains auteurs intègrent des mots, des expressions, voire des phrases complètes de leur langue maternelle à leurs écrits de langue anglaise ou française. Parfois, ils ne donnent pas de traduction, alors que d'autres, comme l'écrivain cri Tomson Highway dans son roman *Kiss of the Fur Queen* (traduit en français sous le titre *Champion et Ooneemeetoo*), ajoutent un lexique complet des expressions utilisées. D'autres auteurs publient leurs textes sous forme d'éditions bilingues, s'adressant ainsi à un large public. Tout comme la littérature est un lieu de et pour la contestation, la langue et l'écriture deviennent matière à révolution, comme l'affirme Edward Kamau Brathwaite : « Il s'agit peut-être de l'anglais d'un point de vue lexical. Mais dans ses contours, son rythme, son timbre, ses explosions sonores, ce n'est pas de l'anglais, même si les mots, tels que vous les entendez, sont anglais à des degrés divers » (« Nation Language » 281)<sup>10</sup>.

La poète innue Joséphine Bacon est un exemple fort intéressant d'un auteur qui désire garder, comme le fait Rita Mestokosho, « un certain contrôle sur sa création et [...] revendiquer une autonomie absolue »

(citée dans Gatti, *Être écrivain* 115) dans le processus de traduction. Les poèmes de Bacon, qu'elle écrit en français et en innu, ont été publiés dans un recueil bilingue, *Bâtons à message — Tshissinuatshtakana*. À la question de savoir si l'apprentissage de la langue française fut pour elle un « mal nécessaire » — elle était au pensionnat d'Uashat-Malietenam lorsqu'elle était âgée de quatre à 19 ans —, elle répond : « La langue française est devenue importante quand j'ai commencé à travailler dans la culture, dans les récits, pour la diffusion de notre culture et de notre langue aussi » (« Interview » 32). Son aisance à passer d'une langue à l'autre l'a amenée à découvrir de nombreuses expressions innues qui, dit-elle, n'existent plus aujourd'hui car elles appartiennent « au temps du nomadisme » (« Interview » 31). Malgré le fait que ces expressions n'existent plus dans la société innue contemporaine, les concepts auxquels ils font référence ne sont pas vides, ni oubliés. Tout comme les nombreux nouveaux concepts et expressions qui se sont ajoutés à la langue. Cette contemporanéité est témoin d'une langue qui est, comme le dirait l'auteure salish Lee Maracle, « vivante et croissante » (« Native Myths » 1)<sup>11</sup>. Ce que souligne Bacon, tout comme le travail ardu qu'une telle mise à jour perpétuelle implique : « Tout le monde disait : Dans 50 ans, aucune langue amérindienne va rester vivante; tu vois comme ils ont eu tort? Alors je continue d'aimer ce que je suis, ce que nous sommes, et il en faut des gens qui aiment, autant de fois qu'il en faudra pour ne pas se laisser mourir » (« Interview » 33).

Cet amour de soi et des autres est aussi un fardeau dont le poids témoigne de l'histoire des injustices. Bacon le décrit ainsi : « Ma douleur, / devenue remord[s], / est le long châtement qui courbe mon dos. / Mon dos ressemble / à une montagne sacrée, / courbée d'avoir aimé / tant de fois » (*Bâtons à message* 64). Remords et châtement sont peut-être bien l'héritage, mais la courbe — et non la cassure — est témoin de l'amour, de la continuité, de la flexibilité d'une « survivante d'un récit / qu'on ne raconte pas » (*Bâtons à message* 82), mais qui se récite, maintenant, à travers l'écriture. « Nous sommes un peuple de tradition orale, explique Bacon dans l'avant-propos. Aujourd'hui, nous connaissons l'écriture. La poésie nous permet de faire revivre la langue du *nutshimit*, notre terre, et à travers les mots, le son du tambour continue de résonner... [Le] temps est au récit » (*Bâtons à message* 8).

## Écriture orale et performance des mots

Joséphine Bacon joue des tours de passe-passe entre ses langues, à partir de perspectives qui émanent de deux environnements distincts. La perspective du seuil, en particulier, est rendue possible grâce à la capacité de renégocier le(s) langue(s) de l'intérieur et de jongler avec différents styles. Ainsi s'est développée la pratique dite de l'écriture orale, un mode qui est à la fois parallèle et complémentaire à la tradition orale, et qui s'opère sous forme de dialogue et non de monologue. Cette nature dynamique et performative de la tradition orale, que de nombreux auteurs tentent d'intégrer à leurs œuvres, leur permet d'explorer, par le procédé de l'écriture, la tension qui en découle — tension qu'Owens a décrite comme une « source de pouvoir créatif » plutôt qu'une simple source de conflit :

Je me considère aujourd'hui non pas comme un « Indien » mais comme un « sang-mêlé », une personne aux origines et aux histoires complexes. Tout comme mes parents, mes grands-parents, mes frères et sœurs, je suis le produit d'un espace liminal, fruit de l'union entre des individus désespérés au bord de la dépossession culturelle et les rejetons marginalisés des envahisseurs. Une existence liminale et une tension dans le sang sont les résultats inévitables d'un tel croisement. Comment pourrait-il en être autrement? Mais cette tension peut être une source de pouvoir créatif (176)<sup>12</sup>.

Dans sa pièce de théâtre *Le porteur des peines du monde*, l'écrivain huron-wendat Yves Sioui Durand fait écho au potentiel de créativité décrite par Owens. Il affirme : « l'écriture dramatique est la réappropriation de la spiritualité [amérindienne] comme territoire imaginaire intact... [Pour les Amérindiens, elle est] un instrument de prise en charge... [et, pour les non-Amérindiens,] elle vise à défolkloriser la perception de l'art autochtone en rompant avec l'isolement culturel des réserves » (15-16). Ce « territoire imaginaire intact » est crucial à tout acte de survivance, car il renforce le lien indiscutable entre l'appartenance et la mémoire. Nonobstant l'exclusion violente et les politiques d'assimilation dont les peuples amérindiens furent l'objet afin de résoudre, d'une manière ou d'une autre, le « problème indien », dans le but d'une absorption totale au corps politique, Sioui Durand souligne que « [malgré] l'effet d'envahissement et d'effacement du territoire physique, politique, culturel et religieux par les “conquistadors” [qui] aurait dû sceller définitivement

la disparition de nos peuples [...] nos droits sont notre mémoire et notre mémoire est notre territoire » (12-14). La mémoire est donc ce qui assure que les histoires ne peuvent disparaître ni être réduites au silence, même si elles sont silencieuses. Car il ne faut pas nécessairement concevoir le silence comme étant une absence de son ou de voix — au contraire, il devrait être compris comme une « présence de quelque chose qui n'est pas un son » (Maitland 28)<sup>13</sup>. D'un côté, le silence est témoin de l'oppression par laquelle s'exerce le contrôle sur ceux qui sont réduits au silence. D'un autre côté, le silence est un lieu d'où l'on s'enfuit en trouvant la voix et la langue. Ainsi, le silence incarne une zone de guerre créative. En effet, selon Vizenor, les meilleures histoires se passent dans l'ombre, dans une guerre de Tricksters : « Les histoires qui émergent du silence sont la source de la présence tribale » — elles sont « les traces naturelles de la libération et de la survivance, dans les ruines de la représentation » (*Manifest Manners* 12, 64)<sup>14</sup>.

Highway, quant à lui, utilise la stratégie du silence pour dévoiler au grand jour la complexité et le caractère toujours tabou du racisme et de l'abus sexuel, en plaçant ces thèmes au centre de sa scène discursive. Dans son roman *Kiss of the Fur Queen*, Highway décrit le tourment dans lequel Jeremiah Okimasis se retrouve à la suite du viol de son jeune frère, Gabriel, dont il est témoin lors de leur internement au pensionnat : « *Some chamber deep inside his mind slammed permanently shut. It had happened to nobody. He had not seen what he was seeing* » (80)<sup>15</sup>. Dans les œuvres de Highway, les différents systèmes de domination convergent : en travaillant depuis l'intérieur de la langue vers l'extérieur et en apprenant comment en miner la structure, Highway tente d'exprimer, de quelque manière possible, l'innomable, le réprimé. Lorsque les frères discutent enfin de ce qui est leur est arrivé au pensionnat lors d'une visite d'été à la maison, ils parlent en anglais, comme si seul l'anglais pouvait saisir le caractère sérieux de leur secret et préserver leurs parents de la violence de cette révélation :

*Jeremiah's words, in English, were as cold as drops from a melting block of ice.*

*"Even if we told them, they would side with Father Lafleur."  
Selecting one of the three Native languages that she knew — English  
would remain, for life, beyond her reach and that of her husband's —  
Mariesis turned to Jeremiah. "What are you saying, my sons?"*

*If moments can be counted as minutes can, or hours or days or years, one thousand of them trickled by before Jeremiah was absolutely sure Gabriel's silence would remain until the day they died. And then he said, his voice flat, "Maw keegway." Nothing. (92)*

Le choix des frères de parler de l'abus en anglais fait écho à ce qu'affirmait Bacon au sujet de la traduction des concepts étrangers dans la langue maternelle. Par ailleurs, ce choix suggère que l'utilisation de l'anglais — la langue du violeur — incarne un outil de distanciation.

Le bonheur éphémère que vivent les deux frères une fois de retour chez eux, dans un environnement sécuritaire, ne peut être terni par cet autre monde qui les attend. Le vœu de silence sera lourd de conséquences. Il deviendra une sorte de « purgatoire » (221) pour Jeremiah. Son amante, Amanda Clear Sky, tente désespérément de le faire renouer avec ce qui fut pour lui une passion auparavant, la musique : « *You are born an artist [...] It's a responsibility, a duty; you can't run away from it* » (259). Cette responsabilité de l'artiste est de briser le silence, de raconter ce qui s'est passé, sans pour autant dire comment cela est arrivé. De fait, Jeremiah ne pourra compléter le cercle qu'en acceptant ce qui est arrivé, à lui et à son frère, c'est-à-dire les viols dont ils furent victimes et comment son propre silence fut acheté : « *Now he remembers the holy man inside him, the lining of his rectum being torn, the pumping and pumping and pumping, cigar breath billowing somewhere above his cold shaved head [...] Back in bed, it was too dark to see what kind of chocolate bar it was. Sweet Marie? Coffee Crisp? Mr. Big?* » (287). Il sera finalement libéré grâce à la performance théâtrale qui clôt le roman.

En écrivant une pièce de théâtre qui met en scène leurs années au pensionnat, dirigée et interprétée par Gabriel comme chorégraphe principal, les deux frères réussissent à se retrouver et à « exposer le poison » lors de la dernière scène, qui dévoile un « esprit cannibale » : « *the cannibal spirit shedding his costume at death, revealing a priest's cassock* » (285). Au-delà de l'acceptation des événements (le viol de son frère et le sien), Jeremiah se libérera dans l'acte de performance. C'est ainsi que les « portes cadénassées » (« *padlocked doors* ») (285) de la mémoire sont ouvertes, transformant l'inacceptable en un lieu performatif de pouvoir transformationnel. La consonance finale entre la voix et le silence est rendue possible grâce aux liens inextricables entre la libération, la mutation et la guérison, à l'intérieur du discours de résistance qui émerge de cette zone de guerre, de ce purgatoire. Comme l'explique Vizenor :

*English, that coercive language of federal boarding schools, has carried some of the best stories of endurance, the shadows of tribal survivance, and now that same language of dominance bears the creative literature of distinguished postindian authors in the cities [...] The shadows and language of tribal poets and novelists could be the new ghost dance literature, the shadow literature of liberation that enlivens tribal survivance.* ("Native American Indian Literature" 227)<sup>16</sup>

Il existe de nombreuses stratégies par lesquelles la langue est réappropriée. Ce qui importe de souligner, c'est que la violence initiale de l'appropriation, qui utilise la langue du colonisateur, est ainsi mise en échec par la violence intrinsèque de la réappropriation. Le discours original du colonisateur est infiltré, retourné, voire infecté, et recontextualisé dans une perspective où le mythique, le « territoire imaginaire » détient une place cruciale. Vizenor utilise cette stratégie par l'intermédiaire du Trickster en tant que figure mythique et comme trope — un « holotrope comique ». En effet, il n'y a pas meilleur candidat que le Trickster pour explorer la liminalité de cette zone de guerre. La notion d'holotrope, selon Vizenor, implique la capacité de « voir » quelque chose : à l'intérieur du discours du Trickster, la narration et les protagonistes secouent les choses, les exposent, les montrent et permettent ainsi au lecteur de voir. Les holotropes sont les « holotropes comiques de la survivance » — et non de la victimisation — et sont comiques au sens figuré. La narration elle-même est au sens figuré — il s'agit d'une imitation, et non d'une représentation. Le Trickster est donc « un holotrope comique, car l'histoire est racontée comme une imitation des choses, d'un contexte communal à plusieurs niveaux, de la communauté réimaginée et des intérêts des Amérindiens, mis en scène dans le contexte d'une autre grande communauté historique [souvent] faite de répression et de compression » (Purdy et Hausman 216-217)<sup>17</sup>. La capacité du Trickster de bousculer l'ordre des choses par des interventions perturbatrices parfois comiques pousse le lecteur à remettre en question les interprétations conventionnelles du monde.

On ne peut ignorer l'importance de la figure du Trickster dans les littératures amérindiennes. Sa présence est d'ailleurs sans cesse ressentie dans les personnages de Coyote, Raven, Weesagechak et Nanabush. Selon Highway, Nanabush aurait « quitté le continent lorsque l'homme blanc est venu. [Mais] nous croyons qu'il ou elle est encore ici parmi nous — avec quelques égratignures par-ci par-là — mais sous d'autres

apparences. Sans lui — et sans la santé spirituelle de cette figure —, le noyau de la culture indienne serait disparu à jamais » (*Rez Sisters* xii)<sup>18</sup>. Le rôle du Trickster a toujours été d'enseigner la nature et la signification de l'existence dans un contexte communal, en imitant ce contexte et non en le représentant. La figure du Trickster fait contrepoids et fait office de médiateur. Le Trickster se sert de l'humour pour remettre en question l'autorité, quelle qu'en soit la source. Owens explique que le Trickster « feindra l'hypocrisie et même la répression dans des rôles comiques, [mais] en tant que trope, il abhorre la répression et l'hypocrisie, et nous met au défi de réimaginer le monde et de nous en libérer par la même occasion » (250)<sup>19</sup>. Le Trickster ne résout jamais les problèmes qu'il soulève. Par conséquent, les différents dilemmes humains demandent un engagement de la part des autres protagonistes et du lecteur. Ce dernier est mis au défi de reconsidérer ce qui est écrit sur la page, ainsi que tout ce que les postulats historiques antérieurs ont affirmé au sujet de l'image jadis préférée de « l'indien ». De cette façon, l'action du Trickster consiste à souligner la présence amérindienne, et non son absence.

Bien que la figure du Trickster mette au défi la complaisance et la rigidité, il est important de noter que, dans cette relecture et cette réécriture de(s) l'(s)histoire(s), les silences doivent être reconnus, car dans ces instances de non-parole, une « guerre des mots » se trame. Dans les œuvres de Highway, par exemple, les différents systèmes de domination convergent avec la langue anglaise et à l'intérieur d'elle. Ainsi, en agissant de l'intérieur vers l'extérieur de la langue et en se servant de la langue pour ébranler ses propres structures, Highway cherche à exprimer ce qui ne peut être dit, ce qui est réprimé.

### Convergence de discours et writing home

Bien que notre propre existence semble dépendre des normes et des discours dominants, il est possible, néanmoins, de les renégocier. Il est même nécessaire, selon Maracle, « de s'affranchir des normes qui nous réduisent à voir à travers une sorte de brouillard collectif filtré par des attentes archaïques » (« Oratory » 61)<sup>20</sup>. C'est dans cette trouée, cet espace ouvert à la renégociation, que prend racine la résistance; c'est dans ces jeux de langage propres à l'imitation et à la manipulation que la libération et la création d'un lieu « de transformation universelle » peuvent se déployer et transformer la vie et le statut des protagonistes, ainsi que

du lecteur : un espace où même le silence joue un rôle primordial dans la continuité des histoires, tout en soulignant l'importance du récit. « Le silence, écrit Vizenor, n'est pas la fin de nos histoires » (*Postindian Conversations* 142)<sup>21</sup>.

C'est donc dans cette renégociation au sein même d'une langue manipulée qui a permis la production de nombreux textes qui réécrivent les « récits de conquête » (comme *Temptations of Big Bear*, de Rudy Wiebe, ou la trilogie d'Yves Thériault, *Agaguk*, *Tayaout* et *Agoak*) en procédant à une déconstruction de l'image fictive de « l'indien » romancée et popularisée par des auteurs qui ne sont pas d'origine amérindienne (Wiebe) ou dont les origines sont encore à ce jour mises en question (Thériault)<sup>22</sup>. Ces récits ont indéniablement participé au programme des institutions gouvernementales et religieuses, qui consistait à réduire au silence les Amérindiens, en réaffirmant et en popularisant l'Indien disparaissant, parfois fourbe et parfois noble, mais en fin de compte avalé par la civilisation. Avec cette version de l'histoire en tête, il n'est point surprenant qu'Armstrong, dans son anthologie *Looking at the Words of Our People*, déclare : « La littérature des Premières nations sera définie par des écrivains, lecteurs, universitaires et critiques des Premières nations, et peut-être bien seulement par des écrivains et critiques issus de ces diverses pratiques contemporaines et passées de la culture chez les Premières nations et ayant une connaissance de cette culture » (7)<sup>23</sup>. Maracle soutenait de même en 1989, avec son affirmation du « Move Over » (« Native Myths » 187), que l'autonomisation à travers l'écriture est considérée non seulement comme une stratégie de décolonisation afin de protester contre la dépossession, l'assimilation et la marginalisation, mais aussi comme un privilège durement gagné, un privilège selon lequel il était plus important de « *writing home* » que de simplement « *writing back* ».

« *To write home* » souligne aux yeux d'Armstrong l'importance de la continuité des histoires : la langue devient dès lors un instrument de décolonisation dans le cadre d'une réécriture de l'existence et de la présence des Amérindiens dans la société nord-américaine. Il devient aussi un outil de célébration et d'affirmation culturelles qui mènent à la guérison (« The Disempowerment » 241). L'écriture est telle que le lecteur peut reconnaître les innovations et les allusions, se sentir revitalisé par des connaissances collectives et, en fin de compte, se retrouver entier dans le discours qu'il lit ou entend. Ce processus appelle à la création

d'un discours à l'intérieur d'un lieu liminal. L'artiste et auteur cri Neal McLeod a dit du processus en cause qu'il constitue « non pas tant un retour vers un lieu idéalisé de l'interprétation : il s'agit plutôt d'un acte herméneutique, voire même un acte de foi [...] une tentative pour relier deux lieux de narration très différents et trouver un lieu, un lieu de parole et de narration [...] afin de nous ancrer dans le monde » (« Coming Home Through Stories » 33)<sup>24</sup>. La réappropriation ne cherche donc pas seulement à résister à la colonisation; elle consiste aussi à restaurer les connaissances traditionnelles et à essayer de les harmoniser avec les préoccupations sociétales quotidiennes.

Il est clair, de nos jours, que les écrivains amérindiens ont amorcé un virage dans la relation qu'ils entretiennent avec la langue. Strictement coercitive à l'origine, cette relation fait présentement l'objet de différentes formes de renégociation, si bien que les écrivains possèdent désormais la langue, la manipulent et l'alimentent de leurs expériences. Les jeux de langue sont intégrés dans les moments mêmes de la performance artistique et incarnés par elle — au sens où la performance est gage de la continuité des histoires, tout comme la manipulation donne lieu à la libération. Et cette libération n'est pas *de* la langue, mais *par* la langue : par son instrumentalisation, la langue devient un « outil de décolonisation transformatif » (Lundy 112) qui non seulement témoigne de ce qui a été fait aux peuples amérindiens, mais qui réaffirme et célèbre ce qui se fait présentement sous la forme de nombreuses performances artistiques et pédagogiques. Ces performances attestent des discours de la continuité et de la résistance, et non des discours de victimisation et de chagrin statutaire. Selon les mots du poète attikamekw Charles Coocoo, il s'agit d'une « désintoxication intellectuelle » et de la création « d'une voie commune vers la guérison [...] loin de cette frontière du désespoir » (« Éducation et transmission »). S'éloigner de cette frontière, voilà le véritable défi décrit par Sioui Durand comme une tentative d'« échapper à la perte de l'âme » : se réapproprier « le territoire imaginaire ancestral propre aux Premières nations [selon] une démarche artistique fondée sur la spiritualité amérindienne et la quête d'un théâtre qui ose explorer les racines de notre culture »<sup>25</sup>. C'est donc cette audace d'explorer ses racines qui a permis de se sortir d'un mode purement réactif pour entrer dans un espace proactif, ce « lieu stratégique » de résistance positive et de pouvoir transformationnel. La dramaturgie, selon Sioui Durand, est « un instrument de prise

en charge » (*Le porteur des peines du monde* 15). Cette prise en charge témoigne du dévoilement et de l'exploration de ce discours collaboratif en émergence qui, par l'entremise d'une analyse de la langue, vise à démystifier les postulats et les attentes discursives, et à dénoncer la manière dont les différentes formes d'exploitation et stratégies de répression convergent.

### Reconnaissance et processus de décolonisation

Cette exploration soulève toutefois une question : comment peut-on se servir de la langue comme instrument de décolonisation compte tenu des dangers d'une telle instrumentalisation? Quels sont les éléments qui se perdent dans la traduction de ce fardeau de l'expérience et quels sont ceux qui demeurent? S'il importe de se rappeler que les discours dominants nous façonnent et nous influencent inévitablement, de telle sorte qu'il est difficile d'y échapper, doit-on pour autant y participer aveuglément? Nous pensons qu'il est possible de les remettre en question, de les problématiser de l'intérieur — comme le ferait le Trickster. Bien que les inégalités et les clivages sociaux soient continuellement remis en contexte au fil du temps, ils ont toujours été présents — simplement, ils n'ont pas été reconnus, officiellement, comme tels. La reconnaissance est donc le point de départ du processus de décolonisation. Mais que faut-il décoloniser, hormis la langue? Selon les mots de Highway, « avant que la guérison ne puisse se produire, il faut exposer le poison »<sup>26</sup>.

Si le silence est témoin de la répression, du dissimulé, de ce qui est caché — comme le poison —, le silence est aussi le lieu d'où l'on s'enfuit afin de trouver une voix et une langue. L'expression et la performance transforment ce lieu en une zone de guerre créative. La langue, en tant que trouée, devient un point de rencontre et de dévoilement, un carrefour à partir duquel on peut entreprendre le dialogue, un lieu partagé de renégociation et de résistance.

Reconnaître que la colonisation n'est pas une affaire du passé (malgré une certaine tendance du discours critique à subsumer les littératures amérindiennes à l'intérieur du champ des études postcoloniales) et qu'elle est toujours d'actualité est une étape essentielle pour que soient dévoilées les trop nombreuses formes d'oppression et de répression exercées à l'encontre des peuples autochtones. Si le défi actuel consiste à démystifier les postulats et les attentes discursives, ce que nous entendons notamment par processus de décolonisation, c'est la

dénonciation de la façon dont ces différentes mesures d'exploitation se rejoignent. Ce processus rappelle la fonction sociale du littéraire, en ce sens qu'il permet à des formes de résistance positives et pro-actives d'émerger. C'est là, par conséquent, que réside aussi le projet pédagogique : il nous appartient — en tant que citoyens canadiens et citoyens du monde —, il est de notre devoir de résister au projet national de transparence qui tente, par exemple, de déresponsabiliser le gouvernement de ses actions passées par des excuses « officielles ». Pour faire écho à Peter Kulchyski, il est nécessaire « d'être conscient autant de l'aspect légal que de l'aspect littéraire » (« bush/writing »). Il s'agit donc de procéder selon une méthodologie pratique et critique, informée des enjeux politiques, légaux et pédagogiques dans lesquels les stratégies d'intervention artistiques sont performatives dans la réappropriation des discours dominants. Soulignons que la position qu'a adoptée, et que maintient, le Canada par rapport à la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* atteste d'une indifférence totale du gouvernement envers les peuples autochtones, attitude qui bafoue le droit international et mine le concept même des droits de la personne et de la dignité. Plus important encore, cette position érode le contenu performatif des excuses de Stephen Harper présentées en juin 2008<sup>27</sup>. Au-delà d'une politique fondée sur la rhétorique des excuses, il nous semble important de souligner que, pour avancer vers la réconciliation<sup>28</sup>, il faut plus que de la bonne volonté, mais bien des actions concrètes de bienveillance et de changement.

Selon l'algonquin Richard Kistabish, vice-président de la Fondation autochtone de guérison, le « racisme institutionnalisé » est maintenu de nos jours par une société qui ignore les discriminations perpétuelles pratiquées dans ses propres arrières-cours ou qui y est indifférente (« Les Pommes du Québec (PQ) »). L'héritage du fardeau historique des pensionnats nous rappelle que la colère, la douleur, la honte et le racisme sont eux aussi transmis d'une génération à l'autre. Le présent défi, par conséquent, est de procéder à la décolonisation et à la rééducation des Canadiens : porter un regard interrogateur sur notre propre histoire, questionner ceux qui sont portés au pouvoir et remettre en question ce qu'ils font de ce pouvoir et, en tant que citoyens, ce que nous laissons se produire en conséquence. Dans son article « Oratory on Oratory », Maracle suggère qu'il nous faut entreprendre un processus de démantèlement et de redécouverte : « *We need to draw upon the tangled web of*

*colonial being, thread by thread — watch as each thread unfurls, untangles, shows its soft underbelly, its vulnerability, its strength, its resilience, its defiance, its imposition, its stubbornness — rediscover Canada and First Nations people* » (68)<sup>29</sup>.

## Conclusion

Selon Maracle, « *[s]tudy [...] is a collective and collaborative process: collective not in the sense that one wants to come to a common position, but collective in that many participate, and collaborative in that we all wish to come to a good mind about what is cherished and hidden* » (« Oratory » 57). La réappropriation de la langue est une stratégie importante d'intervention dans la « prise en charge » décrite par Sioui Durand. Elle est l'outil d'une méthodologie en émergence qui appelle à une radicalité et qui se voit renforcée par une pédagogie critique et la recherche collaborative. C'est une question de délibération, de croissance et de transformation. Mais c'est une question aussi de responsabilité et d'un mouvement vers l'avant, au-delà de la reproduction tenace des préjugés culturels. Il s'agit de reconnaître un inconfort national vis-à-vis des événements (positifs et négatifs) entourant les Amérindiens et les œuvres qu'ils produisent, d'y remédier en commençant par reconnaître une histoire commune — même sombre — et d'entamer le dialogue, au-delà des fossés culturels et linguistiques, dans un nouveau lieu stratégique où résistance et renégociation sont des sources de pouvoir créatif et transformationnel.

Comme le dit Highway, « il faut verser des larmes de désespoir, oui, mais aussi les larmes d'une célébration exubérante » (*Comparing Mythologies* 44). Plus de 20 ans après le « Move Over » de Maracle, l'étude des littératures amérindiennes, bien qu'encore préoccupée par les questions de « *writing back/writing home* », est réellement devenue « un processus collectif et collaboratif » (Maracle, « Oratory » 57). Artistes, universitaires, autodidactes et activistes, autochtones et non autochtones, chacun met du sien dans ce processus collectif de décolonisation des institutions, des communautés et des idéologies, tout en examinant les questions liées à l'appropriation culturelle, les moyens développés pour répondre et résister à celle-ci grâce à une compréhension des interventions artistiques des Premières nations, et en créant de nouveaux espaces pour des discours alternatifs de guérison et de célébration qui rendent

compte du passé et présent, et du ouvert la voie à un avenir de compréhension mutuelle et d'interdépendance.

## NOTE DE L'AUTEURE

Une version abrégée de cet article a été présentée en anglais au Congrès des sciences humaines 2009, sous le titre « Negotiating Strategies of Reappropriation in First Nations Literatures », lors d'une séance spéciale de l'Association des littératures canadiennes et québécoise intitulée « Comparaisons et négociations : la langue et la nation dans la littérature autochtone d'expression anglaise et française / Comparing and Negotiating: Language and Nation in English- and French-Language Indigenous Texts », qui s'est tenue à la Carleton University d'Ottawa du 23 au 25 mai 2009.

## NOTES

<sup>1</sup> « *taking — from a culture that is not one's own — of intellectual property, cultural expressions or artifacts, history and ways of knowledge* ». Dans cet article, c'est nous qui traduisons. Certaines citations plus longues, dans lesquelles l'anglais véhicule distinctement un jeu de mots ou une signification particulière qui se perdrait dans la traduction, n'ont pas été traduites.

<sup>2</sup> « *to appropriate [...] is also to destroy* ».

<sup>3</sup> Dans la traduction, la distinction entre le mot courant « *Indian* », tel qu'utilisé par exemple par le gouvernement, et le mot « *indian* » sans majuscule, tel qu'utilisé par Gerald Vizenor, se perd. Ce dernier concept réfère à l'image d'un Indien « disparaissant », absent, une construction historique sans référent réel.

<sup>4</sup> « *The indian was simulated to be an absence, to be without a place.* »

<sup>5</sup> La survivance, selon Vizenor, est une pratique et non une idéologie. Elle va au-delà de la simple survie, car elle est résistance en même temps. Il la définit comme « *an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy, and victimry. Survivance means the right of succession or reversion of an estate, and in that sense, the estate of native survivancy* » (*Manifest Manners* vii).

<sup>6</sup> L'objectif principal de la Coalition est « l'adoption d'une motion appuyant la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones par l'Assemblée nationale du Québec » (Gabriel).

<sup>7</sup> « *it is about collaboration as an organizational system* ».

<sup>8</sup> « *burden of our own experience [...] [for] the only way to be really heard is to make them read on our terms, though within the language of the colonizer's terminology* ».

<sup>9</sup> « *When I was writing I always found that English manipulated me. Once I understood my own rhythms, the language of my people, the history of storytelling [...], then I was able to manipulate the language. And once I started to be able to manipulate English, I felt that was personal liberation.* »

<sup>10</sup> « *English it may be in terms of some of its lexical features. But in its contours, its rhythm and timbre, its sound explosions, it is not English, even though the words, as you hear them, might be English to a greater or lesser degree.* »

<sup>11</sup> « *alive and crowing* ». Le jeu de mots phonétique, dû à la traduction, entre « croasante » (le son du corbeau) et « croissante » (qui implique l'agrandissement, l'amplification) est intéressant.

<sup>12</sup> « *I conceive of myself today not as an "Indian," but as a mixedblood, a person of complex roots and histories. Along with my parents and grandparents, brothers and sisters, I am the product of liminal space, the result of union between desperate individuals on the edges of dispossessed cultures and the marginalized spawn of invaders. A liminal existence and a tension in the blood and heart must be the inevitable result of such crossing. How could it be otherwise? But the tension can be a source of creative power [...]* »

<sup>13</sup> « *the presence of something which is not sound* ».

<sup>14</sup> « *Stories that arise in silence are the sources of a tribal presence [...] the natural traces of liberation and survivance in the ruins of representation.* »

<sup>15</sup> Je choisis de garder ici le texte original de Highway. Bien que le texte existe en version traduite, il s'y perd certaines nuances de l'exploration particulière que fait Highway avec l'anglais.

<sup>16</sup> Ce passage en anglais de Vizenor est particulièrement fort et décrit parfaitement comment l'anglais est autant l'instrument de coercition que celui de la libération. Parce que je considère que cette force serait perdue en traduction, je choisis de laisser la version originale.

<sup>17</sup> « *the comic holotrope, because the story is told as an imitation of things, of communal context on multiple levels, of community reimagined, of Native interests being played out in the context of another great historical community [...] [often] of repression and compression* ».

<sup>18</sup> « *left the continent when the white man came. [But] we believe she/he is still here among us — albeit a little the worse for wear and tear — having assumed other guises. Without him — and without the spiritual health of this figure — the core of Indian culture would be gone forever.* »

<sup>19</sup> Le Trickster « *will assume the guise of hypocrisy and even repression in comic roles, [but] as a trope, trickster abhors repression and hypocrisy and challenges us to reimagine the world and liberate ourselves in the process* ».

<sup>20</sup> « *to clear the norms that reduce us to seeing through some kind of collective fog, filtered through old standards* ».

<sup>21</sup> « *Silence is not the end of our stories.* »

<sup>22</sup> Voir Sandra Hobbs, « La représentation ambivalente de l'Autochtone dans le roman québécois : vers une perspective postcoloniale », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 3 (2006), p. 347-364.

<sup>23</sup> « *First Nations Literature will be defined by First Nations Writers, readers, academics and critics and perhaps only by writers and critics from within those varieties of First Nations contemporary practise and past practise of culture and the knowledge of it.* »

<sup>24</sup> « *not so much returning to some idealized location of interpretation: rather, it is a hermeneutical act, perhaps an act of faith. It is the attempt to link two disparate narrative locations, and to find a place, a place of speaking and narrating [...] to anchor ourselves in the world.* »

<sup>25</sup> Cette déclaration est tirée d'une lettre ouverte écrite et envoyée par Sioui Durand en août 2009, annonçant sa nouvelle production à venir, *Nana Mesnak — les adieux de la tortue*.

<sup>26</sup> « *before the healing can take place, the poison must first be exposed* ». Highway cite ici Lyle Longclaws (dans *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* 6).

<sup>27</sup> Pour détenir un pouvoir performatif, une excuse ne doit pas seulement être acceptée, elle doit faire preuve d'un certain contenu : elle doit démontrer un remords du comportement visé par l'excuse, mais surtout promettre de ne pas répéter ce comportement et d'essayer de réparer, autant que possible, le tort causé — par exemple, en cherchant différentes solutions pour offrir un redressement acceptable, qui aille au-delà de la compensation financière.

<sup>28</sup> Je suis consciente que le mot « réconciliation » est très problématique — ne serait-ce

que parce qu'il renvoie à la commission du même nom — et qu'il demanderait à lui seul une analyse complète. Mais faute d'un meilleur mot, je l'emploie tout de même ici.

<sup>29</sup> Ce passage en anglais de Maracle est particulièrement fort et extrêmement poétique dans le choix des mots. Parce que je considère que cette force serait perdue en traduction, je choisis de laisser la version originale.

## OUVRAGES CITÉS

- Armstrong, Jeannette. « The Disempowerment of First North American Native Peoples and Empowerment Through Their Writing », dans Daniel David Moses et Terry Goldie (dir.), *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, 2<sup>e</sup> éd., Toronto, Oxford University Press, 1998.
- . « Let Us Begin With Courage », dans Jeannette Armstrong *et al.*, *Ecoliteracy: Mapping the Terrain*, Tustin, Acorn Naturalists, 1999.
- . *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*, Penticton, Theytus Books, 1993.
- Bacon, Joséphine. *Bâtons à message — Tshissinuatsitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009.
- Bacon, Joséphine et Pierre Gill. « Interview : Joséphine Bacon, poétesse innue et femme de cœur », *Premières Nations*, vol. 1, n° 2 (2009), p. 30-34.
- Brathwaite, Edward Kamau. « Nation Language », dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 2006, p. 281-284.
- Campbell, Maria. « Strategies for Survival », dans Maria Campbell *et al.* (dir.), *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*, Vancouver, Galerie, 1992, p. 5-12.
- Coocoo, Charles. « Éducation et transmission par les pétroglyphes : une perspective atikamekw », conférence présentée au colloque annuel du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones, tenu à l'Université Laval les 12 et 13 avril 2007.
- Gabriel, Ellen. « Open Letter — Second Anniversary of the Adoption of the UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples », Kahnawake, 13 septembre 2009.
- Gatti, Maurizio. *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 2006.
- . *Littérature amérindienne du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004.
- Highway, Tomson. *Comparing Mythologies*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.
- . *Kiss of the Fur Queen*, Toronto, Doubleday, 1998.
- . *The Rez Sisters*, Calgary, Fifth House Books, 1988.
- Kistabish, Richard. « Les Pommes du Québec (PQ) », dans collectif, *Écrire contre le racisme : le pouvoir de l'art*, Montréal, Les 400 coups, 2002, p. 76-78.
- Kulchyski, Peter. « bush/writing: embodied deconstructions, traces of community and writing against the state in indigenous acts of literature », allocution présentée dans le cadre de la conférence TransCanada Two, tenue à la University of Guelph du 11 au 14 octobre 2007.
- Lecerle, Jean-Jacques. *The Violence of Language*, New York, Routledge, 1990.
- Lundy, Randy. « Erasing the Invisible: Gender Violence and Representations of Whiteness in *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* », dans Armand Garnet Ruffo (dir.), *(Ad)ressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton, Theytus Books, 2001, p. 101-123.

- Maitland, Sara. *A Book of Silence*, London, Granta Books, 2008.
- Maracle, Lee. « Native Myths: Trickster Alive and Crowing », *Fuse*, n° 29 (1989), p. 182-187.
- . « Oratory on Oratory », dans Smaro Kamboureli et Roy Miki, *Trans. Can. Lit.: Resituating the Study of Canadian Literature*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2007, p. 55-70.
- McLeod, Neal. « Coming Home Through Stories », dans Armand Garnet Ruffo (dir.), *(Ad)dressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton, Theytus Books, 2001, p. 17-36.
- Morali, Laure. *Aimititau! Parlons-nous!* Montréal, Mémoire d'encrier, 2009.
- Neu, Dean E., et R. Therrien. *Accounting for Genocide: Canada's Bureaucratic Assault on Aboriginal People*, Black Point, Fernwood, 2003.
- Owens, Louis. *Mixedblood Messages*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.
- Purdy, John, et Blake Hausman. « The Future of Print Narratives and Comic Holotropes: A Conversation with Gerald Vizenor », *American Indian Quarterly*, vol. 29, n° 1-2 (2005), p. 212-225.
- Ruffo, Armand Garnet (dir.). *(Ad)dressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton, Theytus Books, 2001.
- Sioui Durand, Yves. *Le porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992.
- Vizenor, Gerald. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, Hanover, University Press of New England, 1994.
- . « Native American Indian Literature: Critical Metaphors of the Ghost Dance », *World Literature Today*, vol. 66, n° 2 (1992), p. 223-227.
- et A.R. Lee. *Postindian Conversations*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.
- Ziff, Bruce, et Pratima Rao. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.